PRESENTED TO THE Shelf No.
4055.34
Public Library of the City of Boston
SICUT PATRIBUS, SIT DEUS NOBIS
BOSTONIA
CONDITA A.D.
1630.
CIVITATIS REGIMINE DONATA A.D. 1822.
By Joshua Bates, Esq.
Received

TRATTATO

DI

ARMONIA

ORDINATO CON NUOVO METODO,

E CORREDATO DI TAVOLE A DICHIARAZIONE
DELLE COSE IN ESSO ESPOSTE.

Tantum series juncturaque pollet
Orazio Arte Poetica.

NAPOLI
Presso RAFFAELE MIRANDA.
1823.

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

Dec. 11, 1859

3129

A S. E.

LA SIGNORA

PRINCIPESSA DI TORELLA DUCHESSA DI LAVELLO ec. ec.

SIGNORA

Fra i moltissimi pregi, che le adornano lo spirito e 'l cuore, quello che può rilevarsi senza dar noja alla sua modestia, è certamente l' esser ella una compitissima ed ottima Madre. La nobile educazione, ch' ella dà alla sua bella ed amabile crescente famigliuola, oltre allo infondere in loro i saldi principj della Divina morale, e quella solida istruzione, che gli rende utili e pregevoli membri della grande sociale famiglia: orna ancora il loro spirito di quelle arti di ogni maniera, che ingentiliscono i costumi, e che fanno più piacevole la scienza, e più ama-

bile la virtù, ambedue naturalmente austere. Fra queste arti una delle principali è senza fallo la Musica, antica e nobile cura di animi gentili di ogni condizione, e di ogni tempo; ma sopratutto di coloro, che pel posto che sortirono nell' ordine sociale, hanno sopra gli altri l' agio e la facoltà di potersene fregiare lo spirito.

La sua sagacità le avea già fatto scorgere la mancanza di un ragionato libro elementare su i precetti dell' Armonia. Io per lo contrario consapevole per propria esperienza delle difficoltà, che s' incontrano in questo studio, a cagione delle vaghe ed arbitrarie regole che vi s' insegnano, avea già concepito e disegnato un piano atto a determinarne analiticamente le leggi; quindi ho colto animosamente questa occasione di presentare al Pubblico il mio lavoro, intitolandolo a Lei anziosa sulla scelta di un metodo, che potesse fissare indelebilmente i precetti di quest' arte nelle menti delle sue spiritose

bambine, che con tanto successo in essa si esercitano.

Ne gradisca dunque, Signora Principessa, l'intitolazione come un attestato di profonda stima, e di riconoscenza insieme per l'amicizia, di cui Ella mi onora. Viva felice, e mi creda

Napoli 25. dicembre 1822.

Umilis.mo e devotis.mo servo
Gaspare Selvaggi.

PIANO DELL' OPERA.

Non è mio intendimento di offrire al Pubblico un Trattato teorico-fisico di Armonia, indagando i fenomeni, che ci presentano i corpi sonori. Il fu Maestro Francesco Bianchi da Cremona ci ha lasciato una perfetta analisi della corda sonora. Ma questo prezioso lavoro non ha veduto la luce. Se la vita mi regge, e le circostanze mel permettono quando che sia, ne darò un saggio al Pubblico, avendo avuto l' agio di farmene un estratto per l' amicizia che a lui mi stringeva. Ma questa bella ricerca, anzichè ajutarci a stabilire le leggi della musica tal quale si esercita oggidì, ce ne scuopre i difetti, e non giova allo scopo che mi sono prefisso, cioè di dare uno stabile e ragionato fondamento al presente sistema. Io dunque non farò altro in questo trattato, che esporre pochi fatti costanti irrefragabili, e che ognuno può verificare da se; e da questi dedurrò analiticamente, e con necessarie induzioni tutte le regole dell' Armonia, secondochè lo richiedono le differenti qualità di tanti istrumenti, che fanno parte delle orchestre moderne.

Per procedere con ordine l' opera sarà divisa in quattro libri. Nel primo sotto il titolo di Nozioni preliminari, *da un incontrastabile fenomeno della voce si dedurranno gli elementi della musica, e si dichiareranno tutti i vocaboli ad essa appartenenti, determinandone esattamente ed invariabilmente il significato.*

Nel secondo libro intitolato, Sintassi semplice dell' Armonia, *si esporrà l' origine dell' armonia, la naturale tendenza degli accordi, la loro applicazione al* modo, *e la teoria delle dissonanze.*

Nel terzo Libro intitolato, Sintassi figurata dell' Armonia, *si tratterà della modulazione, delle sue regole, e de' tropi musicali.*

Nel quarto libro intitolato Applicazioni generali, *si parlerà de' movimenti periodici e regolari de' bassi; degli accordi ad essi convenienti; e delle circolazioni armoniche.*

Gl' intendenti di quest' arte giudicheranno di questo lavoro, e sarò grato a coloro che vorranno onorarmi delle loro osservazioni, sicuri che saranno accolte con riconoscenza e docilità.

OSSERVAZIONE.

Siccome non si solfeggia più col setticlavio, così ho lasciato da banda le barbare voci di cesolfaut, delasolrè, ec. sostituendo loro i nomi delle note; e pronunzio il modo *di* do, *di* re, *di* si minore, *di* fa maggiore; *scrivendo: il modo di* do, *di* re, *di* si, *di fa* ♯ *ec.*

TRATTATO

DI ARMONIA

LIBRO I.

NOZIONI PRELIMINARI.

CAPO I.

Della Scala, e degli elementi della Musica.

Ogni scienza o arte che sia sta sopra due fondamenti. Il primo abbraccia alcuni fatti inconcussi o improntati da altra scienza superiore, o suoi proprj, de' quali non può rendersi altra ragione, senonchè tale è il voler della natura. Il secondo fondamento sta nelle esatte definizioni di tutti i vocaboli ad essa scienza o arte appartenenti. Ciò avviene nella musica ancora. Noi anderemo esponendo gli uni, e determinando gli altri, procedendo sempre dalle cose conosciute alle sconosciute.

Il primo fatto che si presenta, è, che di tutte le sensazioni, che si svegliano in noi per mezzo dell' udito, alcune sono tali, che possono copiarsi perfettamente dalla voce, ed hanno un determinato rapporto fra di loro esattamente misurabile; alcune altre no. Le prime debbono dirsi propriamente *suoni*; le altre sono anzi *romore*, che *suono*. I *suoni* così definiti, sono l' oggetto della musica.

Il secondo fatto è, che se lasciamo una voce a se stessa, e la facciamo discorrere per una serie di suoni successivi e contigui, vedremo con meraviglia, che naturalmente e senza sforzo formerà le due serie espresse nella figura 1. Chiameremo la prima serie *scala ascendente*; e la seconda *scala discendente*. I suoni che la compongono, con nome generale diconsi *note*. Ciascuna poi ha un nome particolare, cioè la prima *do*, e le altre successivamente *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*. Esaminiamo questo periodo musicale dettato dalla natura, e che per conseguenza può dirsi il fondamento della musica.

1.° I suoni che vanno all' in su, e progressivamente si assottigliano, per dir così, si chiamano *acuti*: quelli poi che vanno all' ingiù successivamente ingrossandosi, diconsi *gravi*. I suoni *gravi* servono di fondamento all' armonia, e questa sempre ad essi si

riferisce. Questa differenza è tutta relativa, poichè un suono *acuto* può esser *grave* paragonato ad un altro più *acuto*; e può essere *acuto* ragguagliato ad un altro più *grave*.

2.° La differenza ch' è fra due suoni, sta certamente nella distanza che corre fra di loro. Questa distanza dicesi *intervallo*. Un intervallo dunque ha due termini, o estremi, quello cioè, onde move, e quello ove va. Per conseguenza in una serie d' intervalli, il secondo termine del primo intervallo è primo termine del secondo, e così di mano in mano. Da ciò segue, che il numero degl' intervalli ch' entrano in una serie, è sempre minore di una unità del numero de' suoni che la compongono; così per esempio le dita della mano sono cinque, laddove gl' intervalli fra un dito ed un altro sono quattro. Dunque la scala tanto ascendente che discendente è composta di otto suoni, e di sette intervalli. Esaminiamo ora la natura di questi intervalli.

3.° Ognuno può sperimentare, che il primo suono della scala è simile all' ultimo, cioè all' ottavo. Se si vuol continuare la serie tanto all' in su, che all' in giu, si osserverà per esperienza, che non si fa altro che ripetere i medesimi otto suoni, ma o più acuti, o più gravi, secondochè si è fatto cammino o montando, o calando. Da ciò segue, che la natura ha determinato il periodo musicale fra

i limiti di due suoni simili ; al di là de' quali non si fa altro che scorrere lo stesso cammino.

4.° Ma la natura ha determinato non solo i limiti di questo periodo , ma anche i gradi per gli quali procede. Questi gradi , come si è detto , sono otto suoni , o sette intervalli. Ora scorrendo sul cimbalo questi detti intervalli , si può osservare , che il primo , il secondo , il quarto , il quinto , ed il sesto , sono maggiori del terzo , e del settimo. Infatti fra i primi cinque intervalli si osserva un tasto che gli divide in due porzioni eguali ; fra i due ultimi non si osserva alcuna divisione , dimanierachè questi due intervalli equivalgono alla metà de' cinque primi. Questi cinque primi *intervalli* chiamansi *tuoni* ; e i due secondi *semituoni* , o *mezzi tuoni* , che val lo stesso. Da ciò segue , che i minimi intervalli che ci detta la natura , sono gl' intervalli di tuono , e di semituono.

5.° Il luogo che la medesima assegna ai due semituoni nella scala , è quello che giace fra la terza e la quarta , e fra la settima ed ottava nota (1). Questa posizione è rimarchevole ; poichè fa della scala un periodo regolare e simmetrico. Infatti , ciò po-

---

(1) *Perciò gli abbiamo espressi colle semiminime nelle figure* 1. 4. *e* 5.

sto, la scala si divide comodamente in due parti perfettamente eguali; la prima è da *do* a *fa*: la seconda da *sol* a *do*. Ciascuna di queste parti è composta di due intervalli di tuono, e di un intervallo di semituono; locchè fa quattro tuoni, e due semituoni: ai quali intervalli aggiungendo il tuono che unisce queste due parti, si viene a completare il numero de' sette intervalli, nei quali si divide la scala. Queste due parti chiamansi con voce greca *tetracordi*, cioè serie di quattro corde, e l'intera scala è chiamata *diapason*, cioè serie, che scorre per tutto. Da questa divisione della scala in due tetracordi vengono in essa *determinati* quattro punti cardinali: due, sono i punti di mossa dei tetracordi, cioè *do* e *sol*: due altri, sono i punti di riposo dei medesimi tetracordi, cioè *fa* e *do*.

6.° Dal fin qui detto si scorge, che lo spazio che corre fra i due suoni simili della scala, cioè da *do* grave a *do* acuto, può facilmente dividersi in dodici semituoni eguali, e per conseguenza in sei tuoni anch' essi eguali fra di loro. Vedi la figura seconda, e terza. Queste due serie costituiscono gli elementi della musica, e possono chiamarsi l' *Abbiccì* dell' armonia. La varia mescolanza degli uni e degli altri forma i varj periodi musicali, di cui la natura ci ha dato il modello nelle due scale ascenden-

te, e discendente. Questo periodo è il più semplice, il più completo, e il più regolare di tutti. È il più semplice, poichè cammina per intervalli contigui. È il più completo, poichè fra i suoi limiti si aggira tutta la musica; e quel che si può fare al di là di esso, può ricondursi dentro i suoi limiti. Finalmente è il più regolare, perchè ha gl' intervalli che lo compongono simmetricamente disposti.

7.° Or noi imitando la natura, e prendendo le mosse da ogni suono dell' alfabeto musicale espresso nella figura 2.ª, possiamo fare altrettante scale simili al modello datoci da essa nella figura 1.ª Ma per conservarne la costituzione organica, cioè la simmetrica disposizione dei cinque tuoni e dei due semituoni, è necessario adoperare de' diesis e de' bemolli, come può vedersi nella figura 4.ª, in cui sono espresse tutte le scale adoperate nella musica.

Le scale di *sol*♯ *re*♯ *la*♯; *di do b*, e *fa b.*, non sono in uso, tanto a cagione della moltiplicità degli accidenti di doppj diesis e doppj bemolli; quanto perchè possono agevolmente sostituirsi loro le scale di *la b*, *mi b*, *si b*, [illegible]. Perciò si sono tralasciate.

[illegible]

CAPO II.

Del Modo.

Dopo di avere ordinate le due scale ascendente e discendente dietro l' esperienza, e secondo la volontà della natura, dirà taluno: È egli necessario, che sì i cinque tuoni, che i due semituoni della scala, sieno così disposti, come sono, senza poter esser combinati in altra maniera? Rispondiamo, che no. Si facciano fig. 5. otto scale ascendenti, e discendenti, ognuna delle quali cominci da ciascuna nota della scala già fatta; cioè la prima da *do* a *do*, la seconda da *re* a *re*, e così del resto; e sarà agevol cosa osservare, che in queste scale non solo i cinque tuoni, ma ancora i due semituoni passano successivamente per tutti gli otto gradi, e così vengono distribuiti in tutte le maniere possibili, in serie contigua però. Questo corpo di otto scale noi lo chiamiamo *modo*. Fintantochè una composizione si aggira in questi sette dati intervalli, ed in queste otto scale, si dirà che sta nel medesimo *modo*. Dunque il *modo* può definirsi così: Un corpo di otto scale sì ascendenti, che discendenti, nel quale si contengono tutte le possibili combinazioni in serie contigua di sette dati intervalli, cinque di tuono, e due di semituono.

Chiameremo *scala primaria* la prima scala da *do* a *do*: e le altre, *scale secondarie*. La prima nota della scala primaria dà il nome al *modo*. Quindi il *modo* ordinato nella fig. 5.ª è il *modo* di *do*.

Siccome abbiamo formato altrettante scale, quanti sono i suoni dell' alfabeto musicale, così possiamo fare altrettanti modi colle medesime scale, prese per scale primarie; ciocchè ognuno può far da se.

La scala primaria del *modo* di *do*, e il *modo* stesso, gli chiameremo *scala*, e *modo prototipo*, o sia *modello*; come quello che non avendo accidenti, torna agevole a maneggiarsi. Quindi è che di esso ci serviremo per gli esempj; e quel che di esso si dirà, è perfettamente applicabile agli altri *modi*.

Dalla definizione ed organazione del *modo* si può rilevare il nome erroneo di *tuono*, che volgarmente gli si dà. Il *tuono* è un intervallo composto di due semituoni, e nulla più.

Prima di passar oltre, giova osservare due cose sulla natura del *modo*.

1.° In rigore non ci è che un solo *modo*; poichè tutti gli altri non sono che una ripetizione del modo *prototipo* in una situazione o più acuta, o più grave, nella estensione sì della voce, che degl' istrumenti; essendo la loro costituzione organica per-

fettamente la stessa. Eppure o per questa loro situazione, o per altra fisica cagione, ogni *modo* ha una certa sua indole particolare; che non ne rende indifferente la scelta. Alcuni *modi* sono brillanti e guerrieri; altri gravi e religiosi; altri tristi o teneri; altri allegri o fieri. Tocca al compositore di giovarsi di queste loro tinte native, secondochè la sua imaginazione è agitata dalla poesia, o regolata dalla ragione.

2.° Nella fig. 4.ª può osservarsi, che dei cinque tuoni, che entrano in un *modo*, uno, due, tre, e fino a quattro di essi, possono rincontrarsi in altri *modi*: ma i due semituoni di un *modo* presi insieme, non si ritrovano più uniti in altri *modi*. Infatti i due semituoni *mi-fa* e *si-do* del *modo* di *do* non si trovano più insieme in alcuno degli altri *modi*: laddove i *tuoni do-re*, *re-mi*, *sol-la* e *la-si* del *modo* di *do* si trovano tutti insieme anche nel *modo* di *sol*.

Dippiù; di questi due semituoni, il secondo, cioè quello che sta nel secondo tetracordo, ha una proprietà che lo distingue dall'altro; proprietà essenzialissima, e senza la quale non sussiste il modo, cioè, che non cede il suo luogo; laddove l'altro semituono può variare la sua giacitura senza turbare il *modo*, come vedrassi nel secondo libro al capitolo del *modo minore*.

Raccogliendo il fin quì detto, possiamo asserire 1.° che gli elementi della musica sono dodici semituoni, o sei tuoni rinchiusi tra due suoni simili, limite naturale della musica.

2.° Che tutti i periodi musicali si compongono di una regolare, e ragionata mescolanza di questi elementi.

3.° Che la natura ci ha dato un modello di un periodo musicale nella *scala ascendente* e *discendente*.

4.° Che questo periodo è il più naturale, come quello ch' è rinchiuso fra due suoni simili; che è il più completo, poichè andando al di là di esso o all' in su, o all' in giu, si ripete la medesima cosa; che è finalmente il più regolare, come quello che ha i tuoni, e i semituoni simmetricamente disposti; dal che nascono due parti perfettamente simili, e quattro punti cardinali a giuste ed eguali distanze.

5.° Che l' arte ha imitato la natura, formando altre *scale*, ed altri *modi* simili al modo prototipo.

6.° Finalmente, che l' arte combinando in tutte le maniere possibili in serie continua i sette intervalli della scala, ha formato il *modo*, il quale può considerarsi come un modello naturale di una composizione musicale. Passiamo ora ad esaminare gl' intervalli.

CAPO III.

Degl' intervalli , e delle loro varie maniere.

Abbiamo già detto , che l' intervallo è la distanza , che corre fra due suoni , o verso l' acuto , o verso il grave. Or se due voci dello stesso genere , come sono due tenori per esempio , intuonano la stessa nota , come fosse il *do* della figura 6 , i suoni essendo i medesimi non ci è distanza , e per conseguenza non ci è intervallo : questi suoni diconsi *unisoni*. Se poi le medesime voci intuonano l' una il *do* grave , e l' altra il *do* acuto , come nella figura 7. , allora essendoci una distanza fra un suono , e l' altro , ed i suoni essendo simili , questi chiamansi *equisoni* , e l' intervallo chiamasi di *ottava*. Se poi le due voci emettono de' suoni , che non sono nè *unisoni* , nè *equisoni* , allora hanno luogo tutti gl' intervalli possibili. Posto ciò , questi si possono considerare sotto varj aspetti.

1.° Se si considerano nella corda sonora , come questa può dividersi all' infinito , così infiniti sono gl' intervalli che ne resultano.

2.° Se si considerano poi rinchiusi ne' limiti naturali dell' ottava , ciocchè costituisce il loro *genere* , sono sette , cioè intervallo di

seconda, di terza, di quarta, di quinta, di sesta, di settima, e di ottava: vedi la figura 8.

3.° Se si considerano nella loro *specie*, sono di quattro maniere: *maggiori*, *minori*, *superflui*, *e diminuiti*. Per bene intender ciò, fa d' uopo osservare, che gl' intervalli considerati nel loro *genere*, cioè come si vedono nella scala, sono tali, che alcuni non contengono niuno de' due semituoni; che alcuni altri ne contengono uno; e che finalmente altri gli contengono ambedue. Or egli è cosa evidente che quegl' intervalli della stessa denominazione, che non contengono semituoni, sieno maggiori di quelli che ne contengono uno; e che quelli che ne contengono uno, sieno parimente maggiori di quelli che ne contengono due. Per esempio: delle due terze *do-mi*, *re-fa*, la prima è terza maggiore, e la seconda è terza minore; perchè la prima si compone di due tuoni, e la seconda di un tuono, e di un semituono. Per la medesima ragione, delle due seste *re-si* e *mi-do*, la prima è sesta maggiore, perchè contiene un solo semituono, che è quello di *mi-fa*; laddove la seconda è sesta minore, perchè contiene ambedue i semituoni, vale a dire quello di *mi-fa*, e quello di *si-do*. Lo stesso dicasi degli altri intervalli. Posto ciò, se si accresce di un semituono un intervallo *maggiore* diventa *superfluo*; e se si dimi-

nuisce un intervallo *minore*, diventa *diminuito*. Per esempio, se si accresce l'intervallo di seconda maggiore, *do re*, applicando un diesis *al re*, l'intervallo *do-re* ♯ sarà un intervallo di seconda *superflua*: se per lo contrario si diminuisce di un semituono l'intervallo di terza minore *mi sol*, applicando un bemolle al *sol*, l'intervallo *mi-sol b* sarà un intervallo di *terza diminuita*. Questa operazione può farsi in due maniere: cioè, come ogni intervallo è formato da due termini; così un intervallo si può rendere superfluo, non solo coll'accrescere di un semituono il secondo suo termine, ma bensì con diminuire di un semituono il primo termine. Vedi la figura 9.ª ove accrescendo con un diesis il *sol*, secondo termine dell'intervallo di quinta maggiore *do-sol*, si ha l'Intervallo di quinta superflua *do-sol* ♯: diminuendo con un bemolle il *si* primo termine dell'intervallo di sesta maggiore *si-sol* ♯, si ha la sesta superflua *si b sol* ♯. Così ancora, se si diminuisce di un semituono il secondo termine dell'intervallo di settima minore *si-la* della figura 10.ª, si ha l'intervallo di settima diminuita *si-la b*; e si fa ancora una settima diminuita, accrescendo il primo termine della settima minore *fa-la b*, come si vede nelle medesima figura 10.ª cioè *fa* ♯ *la b*.

Non si dee creder perciò, che tutti gl'intervalli sieno capaci di tutte e quattro queste

modificazioni. Se un intervallo può esser superfluo, non può esser diminuito; e se è diminuito, non può esser superfluo. Ciò avviene a cagione de' semituoni, i quali non sono divisibili nel nostro sistema moderno. La figura 11.ª presenta tutte le *specie* degl' intervalli ricevuti nella nostra musica.

4.° Se si considerano nella loro *estensione*, sono o *primi*, o *dupli*, o *tripli* ec. Siccome le voci, e molto più gli strumenti, si estendono al di là di una, o due ottave; così se un intervallo non esce dai limiti della prima ottava, dicesi *primo*. Se eccede la prima ottava saltando alla seconda, chiamasi *duplo*, e così del resto. Ma ciò se cangia la sua *estensione*, non cangia però nè il suo *genere*, nè la sua *specie*; poichè o che sia *duplo*, o *triplo*, o *quadruplo*, sempre conserva la stessa relazione colla nota grave o colla sua ottava equisona, la quale rappresenta da per ogni dove la nota *grave*. Vedi la figura 12.ª

5.° Se si considerano per riguardo allo *spazio* che separa i due suoi termini, l' intervallo è o *semplice*, o *composto*. È *semplice*, quando salta dal primo al secondo termine, senza discorrere per gli suoni intermedj: è *composto* quando passa per tutti i suoni frapposti ai due termini. Dunque quando lo spazio fra i due termini di un intervallo è voto, l' intervallo è *semplice*; quando è pieno, l' intervallo è *composto*. Vedi la figura 13.ª

6.° Se si considerano nella loro *direzione*, sono o *diretti*, o *inversi*. Gl' intervalli *diretti* sono quelli che si computano dal *grave* all' *acuto*: gl' *inversi* poi sono quelli che si computano dall' *acuto* al *grave*, partendo dalla medesima nota, ed andando allo stesso termine. Vedi la figura 14.ª, ove sono tre serie; una costante sulla medesima nota, e sta in mezzo; una ascendente dalla nota costante alla sua ottava acuta, e sta nella linea superiore; la terza finalmente discendente dalla stessa nota costante verso l' ottava grave, e sta nella linea inferiore. Ora i rapporti della nota costante della serie di mezzo colla serie ascendente, ci danno gl' intervalli *diretti*; quelli poi della medesima nota costante colla scala discendente ci danno gl' intervalli *inversi*. Dunque gl' intervalli tanto *diretti*, che *inversi*, sono complementi all' ottava, gli uni degli altri. Da ciò segue, che se l' intervallo *diretto* è maggiore, l' *inverso* è minore, e viceversa; se l'intervallo diretto è superfluo, il suo *inverso* è diminuito, e viceversa.

7.° Se finalmente consideriamo gl' intervalli nella loro *risuonanza*, sono o *consonanti*, o *dissonanti*. Questa ben sonanza, o mal sonanza, per dir così, degl' intervalli è una legge fisica, di cui non si può render ragione, e che per conseguenza dee passare per primo principio dietro la esperienza del-

l' orecchio. L' esperienza dunque c' insegna, che gl' intervalli di 3.ª, di 4.ª maggiore, di 5.ª, di 6.ª, e di 8.ª sono intervalli consonanti, e in certe situazioni anche quelli di 4.ª minore e 7.ª minore. C' insegna ancora, che gl' intervalli di 9.ª 2.ª e 7.ª maggiore sono intervalli dissonanti, ed in certi casi anche quelli di 4.ª e di 7.ª minore, come si vedrà mano mano a suo luogo.

CAPO IV.

Della melodia, dell' armonia, degli accordi, e de' movimenti.

Qualora una composizione è ordinata per una sola voce, o per un solo strumento dicesi *melodia*. Più melodie insieme formano l' *armonia* figura 15.ª

Un intervallo forma o una consonanza, o una dissonanza: figura 8.ª. Più intervalli formano un *accordo*, figura 16.ª; il quale sarà *consonante*, se gl' intervalli che lo compongono, sono consonanti, e sarà *dissonante*, se uno degl' intervalli che lo compongono, è *dissonante*.

Molti *accordi* battuti insieme, danno l' *armonia simultanea*: più *accordi* che si succedono gli uni agli altri, danno l' *armonia successiva*.

Nell' armonia successiva bisogna considerare i *movimenti*. Se tutte le note dell' armonia si movono nella medesima direzione, sia ascendendo, sia discendendo, questo movimento dicesi *retto*: se una parte dell' armonia sale, e l' altra cala, e viceversa, questo movimento appellasi *contrario*: se finalmente una parte sta ferma e l' altra cammina, questo movimento chiamasi *obliquo*. Vedi tutti e tre questi movimenti nella figura 15.ª Nella quarta, quinta e sesta battuta il soprano ed il contralto vanno per *moto retto*: il contralto ed il tenore per *moto contrario*: e finalmente il tenore ed il basso per *moto obliquo*.

Egli è da por mente a questa varia *direzione* delle parti armoniche: primo perchè tutto l' artifizio della composizione in essa risiede: secondo per evitare un errore, nel quale inciampano i principianti, ed al quale non badano i moderni compositori. Questo errore è 1.° il *fare due ottave per moto retto nelle parti costitutive dell' armonia*: 2.° *il fare due quinte per moto retto*.

Quanto alle due ottave è cosa chiara, che se nel corso dell' armonia si fanno due o tre ottave successive per *moto retto*, *l' armonia* in questa parte cessa, e si trasforma in *melodia*, e ciò produce un voto dispiacevole all' orecchio. Ma se le due ottave sono per *moto contrario*, allora l' armonia non è offesa,

e si permettono. Bisogna però osservare, che nelle composizioni a due voci debbono evitarsi anche per moto contrario; poichè in questi casi non mancando mai altre consonanze, si può far senza l' ottava.

Abbiamo detto, che due o più ottave si vietano nelle *parti costitutive dell' armonia*, cioè in quelle che formano le tre, o quattro consonanze che entrano nel corpo armonico: ciò però non impedisce, che queste possano essere rinforzate da altre parti, che facciano le medesime note, senza che si facciano o due o tre o più ottave. Questo accade negli strumenti da fiato, i quali sogliono raddoppiare le parti degli strumenti a corde, che fanno per lo più il corpo armonico. In questo caso gli strumenti da fiato non sono parti integrali dell' armonia, ma un rinforzo di essa; e non fanno due, o tre ottave, siccome non le fanno le voci che cantano la medesima parte per far sì, che l' armonia riesca più piena, e maestosa.

Finalmente non si cade in questo errore, quando si fa l' *unisono*; cioè quando tutta l' *armonia* è trasformata in *melodia*, e tutte le voci e gli strumenti fanno le medesime note. Ciò induce varietà, e sovente ajuta l' espressione senza urtare l' orecchio e le regole.

Quanto poi alle due quinte, basta sentirle per fuggirle: tanto il loro effetto è di-

sgustoso. Ma nelle composizioni a più voci si permettono per *moto contrario* : poichè per esperienza si è veduto , che questo *movimento* distrugge il loro cattivo effetto in mezzo alla pienezza dell' armonia , ed alla moltiplicità delle parti.

Chi vuol sonare il cembalo con eleganza e purità di stile , dee evitare le ottave e *le quinte* fra la nota del basso e le note estreme degli accordi, che batte la man dritta. Ciò si fa in due maniere ; o togliendo una delle due ottave o quinte ; o pur covrendole con un' altra nota. Vedi la figura 16.ª , ove alla battuta 2.ª si è tolta l' ottava *re* , per evitare le due ottave successive fra il *re* ed il *mi*. Nella battuta 4.ª poi si è aggiunta la nota *re* per evitare le due ottave successive fra il *mi* ed il *fa*. Finalmente nella battuta 7.ª si è aggiunto un *re* , per evitare le ottave successive *do-si*. Le quinte poi si debbono evitare non solo col basso , ma ancora fra le note estreme degli accordi della man dritta. Infatti se nella battuta 7.ª non si fosse aggiunto un altro *fa* all' accordo *sol-si re* , questo accordo coll'antecedente sarebbe camminato in quinta ; poichè *do* quinta di *fa* , sarebbe salito a *re* quinta di *sol*.

CAPO V.

Della maniera di misurare gl' intervalli.

La misura comune degl' intervalli debbe essere la loro unità, cioè il minimo di essi: or il minimo intervallo è quello di seconda: dunque la seconda in tutte le sue *specie* è la misura comune degl' intervalli. Tre sono le *specie* di questo intervallo, cioè *maggiore*, *minore*, *e superfluo*. Dunque *ogni intervallo è composto di tante seconde, quante sono le note che lo compongono, una meno*; secondo quello che si è osservato al capo 1.° §. 6.°. Così un intervallo di terza si compone di due seconde; un intervallo di ottava di 7. seconde; di più un intervallo di 5.ª superflua è composto di quattro seconde, due maggiori, una minore, ed una superflua. Finalmente un intervallo di 4.ª diminuita è composto di tre seconde, due minori, ed una maggiore; e così degli altri.

I Francesi hanno dato un nome ad alcuni gradi della scala, chiamando la 1.a nota *tonica*; la 3.ª *mediante*; la 4.a *suddominante*; la 5.a *dominante*; la 7.a *sensibile*; lasciando senza nome il secondo ed il sesto grado. Noi suppliremo alle due lacune lasciate dai Francesi, e cangiando due soli nomi, chiameremo la prima nota *modale*, la

seconda *summedia* ; la 3.ª *media* ; la 4.ª *sud-dominante* ; la 5.ª *dominante* ; la 6.ª *sus-sensibile* ; la 7.ª *sensibile* , e l' 8.ª di nuovo *modale.*

La ragione di questi cangiamenti è la seguente. Il nome di *tonica* è fondato sopra l' erronea denominazione di *tuono* , in vece di dir *modo* , come si è osservato di sopra: quindi è , che rettificando questo errore , noi la chiameremo *modale.* Di più come il vocabolo *mediante* mal si accorda coll' indole della nostra lingua , senza molto allontanarci dalla nozione di *mediante*, l' abbiamo cangiato in quello di *media.* Finalmente conservando la medesima analogia de' nomi francesi , abbiamo chiamata *summedia* la seconda, e *sussensibile* la sesta nota della scala primaria , riempiendo così il voto lasciato da' Francesi.

Abbiamo creduto opportuno di dare un nome a' gradi della scala per la chiarezza delle idee ; locchè si vedrà per esperienza nel corso di questo trattato.

Dopo di aver determinato gli elementi della musica , e dichiarato i vocaboli , fissandone esattamente le nozioni , passiamo al secondo libro.

LIBRO II.

Della sintassi semplice dell' armonia.

INTRODUZIONE.

La bellezza dell' armonia sta nell' idonea disposizione delle sue parti, dimanierachè imitando la natura produca piacere all' orecchio, e commova il cuore. Questa idonea disposizione delle parti dell' armonia, dicesi *sintassi armonica*. Se la mutua concordanza di queste parti segue le regole che nascono immediatamente dai fenomeni armonici, la sintassi sarà *semplice* e *regolare*. Se poi si scosta, ma con determinate leggi, dalla regolare concordanza, la sistassi dicesi *figurata*, o *irregolare*.

In questo libro tratteremo solamente della *sintassi semplice* dell' armonia, cominciando dall' esaminare l' origine dell' *armonia simultanea*, e della concordanza delle sue parti: e quindi esamineremo le conseguenze, che l' arte ha ricavate da' fenomeni che hanno dato luogo a quest' armonia. Appresso parleremo dell' origine dell' *armonia*

successiva, e delle regole che da essa si deducono, applicandole al *modo*. E finalmente esporremo la teoria delle *dissonanze*.

CAPO I.

Origine dell' armonia simultanea.

Due fenomeni costanti ed incontrastabili ci danno l' armonia simultanea.

1.° Se si percuote un corpo sonoro grave, come una grossa campana, o una grossa corda di violoncello, o contrabbasso; un orecchio, per poco esercitato che sia, sente oltre al suono grave, l' ottava di esso, la dupla quinta, e la tripla terza, fig. 17.ª; in somma l'accordo di 8.ª 3.ª e 5.ª. Questo accordo dicesi *accordo perfetto*.

2.° Se per lo contrario due voci, o due istrumenti intuonano, e sostengono un intervallo di 3.ª, o di 5.ª, o di 4.ª nell' ottava acuta, si sente ronzare nell' aria con molta forza il suono grave, che manca per completare l' accordo perfetto con quella o 3.ª, o 5.ª o 4.ª che sia. Vedi la fig. 18.

Questi due costantissimi fenomeni ci convincono, che l' armonia di 3.ª 5.ª, ed 8.ª, è opera della natura, ed è una legge fisica dei corpi sonori. Ciò posto, è sopraggiunta l' arte, e ne ha dedotte molte regole armoniche, come andremo mano mano osservando.

CAPO II.

Posizioni degli Accordi.

Nel primo Libro, Capo 3.° abbiamo osservato, che gl' intervalli, o che sieno *semplici*, o *dupli*, o *tripli*, non cangiano nè il loro *genere* nè la loro *specie*. Da ciò segue, che l' accordo perfetto di 3.ª 5.ª ed 8.a può atteggiarsi in tre differenti maniere senza cangiar natura, e presentarsi in tre differenti aspetti: cioè, o sotto la forma di 3.a 5.a 8.a; o sotto quella di 5.a 8.a 3.a; o finalmente sotto quella di 8.a 3.a 5.a: vedi la fig. 19.a Questi differenti atteggiamenti, o facce dei medesimi intervalli, chiamansi *posizioni*. Queste, come si è detto, non cangiano la natura dell' accordo, ma mettono gl' intervalli a maggiore o minore distanza dalla corda grave, senza cangiare i rapporti che hanno con essa.

La più armoniosa e chiara di queste *posizioni*, è quella che si uniforma all'espressione del corpo sonoro nella figura 17.a, cioè la seconda *posizione*. La *prima* è più raccolta ed oscura, essendo gl' intervalli più vicini fra di loro. La *terza* è la più distratta, per dir così, e la più acuta. Quindi si può dire, che non è miga indifferente la scelta delle posizioni; quantunque nel fondo l' ac-

cordo sia lo stesso. Un valente compositore sa mettere a profitto con successo questa loro differente natura. Infatti la prima è grave e finale ; la seconda chiara ed armoniosa ; e la terza ardita e vivace.

Dunque l' arte profittando della *estensione* degl' intervalli , ha saputo trovar varietà nell' uniformità , ed allargare i limiti all' immaginazione.

Le *posizioni* sono tre , perchè tre sono le note che formano l' accordo. Se fossero quattro , quattro sarebbero le posizioni. Quindi si può stabilire questa formola generale , *che le posizioni di un accordo sono tante , quante sono le note che lo compongono.*

Nel decorso di questo trattato scriveremo e pronunzieremo le cifre degli accordi nel loro ordine naturale , mettendo prima i numeri minori , e poi i maggiori , senza brigarci delle *posizioni* , purchè non sia necessario di esprimerle , per evitar confusione. Dunque diremo l' accordo di 3.a 5.a ed 8.a, qualunque sia la sua posizione: anzi non nomineremo nè anche l' 8.a , come quella che o presente , o assente, non turba l' armonia : poichè essendo presente nell' accordo , non è altro che una ripetizione della nota del basso ; non essendo presente , la nota del basso fa le sue veci. Quindi diremo l' accordo di 3.a e 5.a

CAPO III.

Degli accordi fondamentali e derivati.

Dato l' accordo perfetto di 3.a, 5.a ed 8.a, se invertiamo gl' intervalli che lo compongono, avremo due nuovi accordi. Vedi la figura 20.

Se invertiamo la 3.a *mi*, passandola al grave, nasce l' accordo di 8.a 3.a e 6.a Se invertiamo la 5.a *sol*, nasce l' accordo di 6.a 8.a e 4.a L' accordo perfetto considerato come fondamento di questi due accordi, chiamasi *accordo fondamentale*, e i due nuovi accordi; *accordi derivati* dimanierachè l' *accordo* di 3.a e 5.a è *l' accordo fondamentale*; l' accordo di 3.a e 6.a è *il primo derivato*; e finalmente l' accordo di 4.a e 6.a è *il secondo derivato.*

Dunque l' arte profittando della *direzione* degl' intervalli, ha arricchita la musica di due nuovi accordi; e se l' accordo fondamentale fosse composto di tre intervalli, ne nascerebbe un *terzo derivato.* Quindi può stabilirsi un' altra formola generale, *che l' accordo fondamentale si trae dietro altrettanti derivati, quanti sono gl' intervalli che lo compongono, rapportati alla nota grave.*

Osservando la figura 20, si vede che gli accordi derivati sono composti delle me-

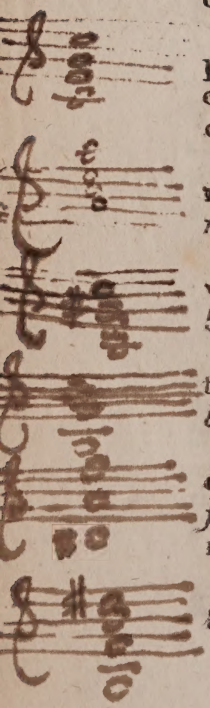
desime note dell' accordo fondamentale : ma cangiando la nota grave , cangiano i rapporti di essi intervalli : quindi cangiano *genere* e natura. Infatti il *mi* che è 3.a nell' *accordo fondamentale* , è 8.a *nel primo derivato* , e 6.a *nel secondo* : ed il *sol* che è 5.a nell' *accordo fondamentale* , è 3.a *sul primo* , ed 8.a *sul secondo derivato* ec.

Questa considerazione dell' accordo perfetto come *accordo fondamentale*, e de' due suoi *derivati*, è essenzialissima : poichè si vedrà coll' esperienza , che non è accordo nella musica , per istrano che sia , che non si risolva in uno di questi tre. Essi sono il *caput mortuum* dell' armonia , in fondo della quale sempre si trova uno di essi.

CAPO IV.

Delle varie maniere di accordi perfetti.

Come abbiamo osservato al capo 3. del 1.° libro, le *specie* degl' intervalli sono quattro cioè *diminuiti*, *minori*, *maggiori*, e *superflui*. Dunque variando la *specie* degl' intervalli che entrano nell' accordo perfetto, si dà luogo a sei specie di accordi perfetti.



1.° *Acc.° perf.° maggiore.* Accordo principale e solo naturale, come quello, ch' è l' espressione del corpo sonoro, e si compone di 3.ª ♯, 5.ª ed 8.ª; figura 21.ª

2.° L' arte variando la 3.ª, e facendola minore, ha formato l' *accordo perfetto minore*; cioè 3.ª *b*, e 5.ª; figura 22.ª

3.° Facendo la quinta superflua, ha trovato l' *accordo perfetto superfluo* 3.ª ♯, e 5.ª sup: figura 23.ª

4.° Facendo la terza minore, e la quinta minore, ha fatto l' *accordo perfetto sensibile* 3.ª *b*, e 5.ª *b*; figura 24.ª

5.° Facendo la terza diminuita, e la quinta minore, ha prodotto l' *accordo perfetto diminuito* 3.ª diminuita, e 5.ª *b*; figura 25.ª

6.° Finalmente, facendo la *terza* maggiore, e la quinta minore, ha creato l' *ac-*

cordo perfetto misto 3.ª ♯ 5.ª *b*: figura, 26. (1).

La musica non ammette altre combinazioni di terze e quinte: mano mano si parlerà dell' uso di tutti questi accordi perfetti.

CAPO V.

Origine dell' armonia successiva.

L' armonia successiva è figlia della tendenza o naturale, o artifiziale degli accordi. Esaminiamo dunque la tendenza 1.° de' suoni, 2.° degl' intervalli, 3.° degli accordi.

1.° Ogni suono separatamente preso è centro a se stesso, e quindi è indifferente al moto, ed alla quiete. Ma se vuol moversi, la sua naturale tendenza è di ascendere, o discendere di quarta minore.

Per convincerci di ciò, bisogna ricordarci, che la scala si divide naturalmente in due tetracordi, ciocchè forma due punti di riposo, ciascuno alla quarta nota di essi te-

---

(1) *Riguardo a questi due ultimi accordi perfetti, bisogna osservare, che sono piantati sopra un modo cantabile, o sia sopra una nota di* composizione *spesso adoperata nel modo minore. Quindi tra per l' uso che se ne fa, e per l' unità del sistema, gli ho classificati cogli altri accordi perfetti. Così non si dà luogo ad eccezioni, ma tutto il sistema corre spontaneamente.*

tracordi: figura 27.; ond'è, che la voce naturalmente tende alla quarta minore, sia facendo un intervallo *semplice*, cioè sbalzando, sia facendo un intervallo *composto*, cioè passando per le note intermedie.

Di più il moto naturale del basso nelle cadenze è di scendere di 4.ª minore, per poi salire col medesimo intervallo; figura 28.

Se una composizione si comincia colla nota *modale*, quando la prima parola ha l'accento sulla seconda, o terza sillaba, allora la prima sillaba non accentata si canta nel tempo debole della battuta, e la voce fa naturalmente un intervallo di 4.ª minore; figura 29.

Se poi la prima parola ha l'accento nella prima sillaba, allora la voce proferendo la seconda sillaba, naturalmente scende di 4.ª minore; figura 30.

Dalla facilità in fine d'intonare questo intervallo resta provato, che un suono qualunque isolato se vuol moversi, tende naturalmente alla sua 4.ª minore, o all'insù, o all'ingiù.

Ciò vien confermato ancora da' fenomeni che ci offre la corda sonora, di cui non appartiene a questo trattato di esporre la serie.

2.° I suoni poi considerati come termini degl'intervalli, ci si offrono sotto un altro aspetto. Quando si batte un intervallo, per esempio una terza *do-mi*, è facile a spe-

rimentare, che la voce passa con molta agevolezza da un termine all' altro, cioè da *do* a *mi*, e da *mi* a *do*, e così degli altri intervalli. Vedi la figura 31., ove si vede, che il canto che fa la linea superiore, si esegue agevolmente, poichè non fa altro che passare da un termine all' altro degl' intervalli segnati nella linea inferiore. Da ciò si può dedurre, che dato un intervallo, i due suoni che lo formano, hanno una mutua tendenza senza uscire dai loro termini. Ma quì bisogna esaminare la natura di alcuni intervalli, i termini de' quali, oltre alla loro mutua tendenza verso se stessi, ne hanno un' altra verso un suono fuori de' loro termini.

Tutti gl' intervalli che entrano nel gruppo dell' accordo perfetto maggiore, cioè quello di terza maggiore, di 3.a minore, di 5.a maggiore, di 6.a minore, e di 8.a, cogl' intervalli *inversi* di ciascuno di essi, non hanno tendenza fuori di loro stessi; di maniera che riposano l' orecchio, e non fanno desiderare un accordo successivo; poichè la tendenza di ciascun suono è molto debole, ed è assorbita dalla tendenza di essi intervalli verso di se stessi.

Non si può dire lo stesso dell' intervallo di 5.a minore col suo inverso di 4.a maggiore. Vedi figura 32. Questo intervallo per una legge fisica, di cui non può rendersi ragione, ha in se un germe di moto, ed una ten-

denza molto risentita verso un centro fuori di se. Esaminiamo qual è questo centro.

Secondochè abbiamo osservato di sopra, ogni suono separatamente preso, tende o a salire, o a calare di 4.a minore. Applichiamo questo principio al presente caso. Il *si* vada a *mi* ascendendo, ed il *fa* vada al *do* discendendo, ed ecco il centro *do-mi* dell' intervallo *si-fa*.

Ma dirà taluno, perchè il *fa* non si è fatto salire di 4.a minore. Rispondiamo, che sarebbe uscito dal modo: e nel 3.° libro vedremo, che ciò si fa *modulando*, e con sintassi *figurata*.

Dunque l' intervallo di 5.a minore *si-fa*, ha in se un principio di moto, ed una tendenza verso il centro *do-mi*. Lo stesso avviene al suo inverso *fa-si*, intervallo di 4.a maggiore; se non che il primo *si-fa* converge verso *do-mi*, e questo diverge sull' inverso di *do-mi*, cioè *mi-do* ec.

E quì è bello osservare, che nell' intervallo di 5.a minore si combinano i due semituoni proprj del modo, uno *si-do* ascendente, e l' altro *fa-mi* discendente. Or come i termini di ogni intervallo tendono gli uni verso degli altri, tanto ascendendo, che discendendo; ne segue, che il *si* tende al *do*, e che il *fa* tende al *mi*; e così la tendenza verso *do-mi*, è rinforzata da quest' altra tendenza de' termini di ciascun semituono.

Se si volesse cercare la ragione di questa tendenza dell' intervallo di 5.ª minore, si perderebbe il tempo. Ciò è un fatto, una legge naturale, che bisogna annoverare fra i principj della scienza armonica. Gl' intervalli ch' entrano nella composizione dell' accordo perfetto, possono dirsi intervalli *centrali*. L' intervallo poi di 5.ª minore può chiamarsi intervallo *centripeto*. Nell' infanzia della musica questo intervallo non era ammesso fra gli accordi perfetti, come quello che non ha la 5.ª maggiore; anzi, non so perchè, lo chiamavano quinta *falsa*; locchè si ode tuttora in bocca degli armonisti: laddove questa quinta è di bellissimo effetto, ed è, come si vedrà, la chiave delle tendenze armoniche. Dopo di aver così determinata la tendenza de' suoni e degli intervalli, passiamo a quella degli accordi.

3.° L' accordo perfetto, come quello che è composto d' intervalli centrali, non ha tendenza alcuna, ed appaga talmente l' orecchio, che questo non desidera altri accordi: poichè la tendenza particolare di ciascun suono verso la sua quarta minore o all' insù, o all' ingiù, è totalmente assorbita e coperta dalla tendenza di essi suoni verso di se stessi, dimanierachè non lascia nulla a desiderare.

Lo stesso avviene de' suoi derivati. Ma, se ben si mira, questi hanno una tendenza implicita verso l' accordo fondamentale. Infat-

ti (figura 33.), se dopo aver dato l' accordo fondamentale si passa al primo, o al secondo derivato, l' orecchio non resta soddisfatto completamente, se non quando si torna all' accordo fondamentale. Ma questo centro non è punto fuori di se stesso; anzi lo scorrere i due derivati non è altro che un girare, per dir così, dell' accordo fondamentale sopra di se stesso; e ciò non è un armonia successiva. Dunque per dare una tendenza all' accordo perfetto, è necessario di aggiungere un altro elemento a quelli onde è composto. Or qual sarà questo nuovo elemento? Vediamolo.

Si prenda (figura 34) l' accordo perfetto maggiore *sol-si-re*. Le note che gli si possono aggiungere, sono necessariamente una di queste quattro, cioè *la*, *do*, *mi*, *fa*. Cominciamo dal *fa*.

Si batta l' accordo *sol si re-fa*. Ecco che la pienezza e la quiete di questo accordo è turbata; ecco piantato in esso un germe di moto, ed uno irresistibile pendio di passare ad un altro accordo successivo. Questa tendenza è figlia di una legge fisica, la verità della quale ci è provata dalla sperienza, e quindi dee passare per un primo principio della scienza. Se ben si osserva, questa inquietudine nell' orecchio è prodotta dai due nuovi elementi immessi nell' accordo perfetto, cioè dall' intervallo di 5.ª minore *si-fa*,

e dall' intervallo di 7.ª minore *sol-fa*. La tendenza di questi intervalli si comunica a tutto l' accordo : e siccome il centro dell' intervallo *si-fa* è l' intervallo *do-mi*, ne segue che gli altri intervalli componenti questo accordo debbono secondare il suddetto centro, e cadere sopra note che possono stare con *do-mi*. Or le note che possono formare naturalmente con *do-mi* un accordo perfetto, sono o il *sol*, o il *la*. In conseguenza il centro dell' accordo *sol-si-re-fa* ; è o l' accordo perfetto maggiore *do-mi-sol*, o l' accordo perfetto minore *la-do-mi* ; figura 34.

Ciò vien confermato anche dalla tendenza naturale ed isolata de' suoni *sol* e *re*, poichè il primo tende a salire di quarta minore, cioè a *do*, e così completa l' accordo perfetto maggiore *do-mi-sol* ; ed il secondo cioè *re*, tende a salire di 4.ª minore, per completare il medesimo accordo. Dippiù il *re* tendendo anche al *la* all' in giù, ed il *sol* al *do* all' in su, completano l' accordo perfetto minore *la-do-mi*. Finalmente l' intervallo di 7.ª minore *sol-fa* rinforza queste due tendenze, poichè il *sol* tende al *do* all' insù, ed il *fa* allo stesso *do* all' in giù.

Dunque una settima minore aggiunta ad un accordo perfetto maggiore è cagione di moto, ed ha un doppio centro, o montando di 4.ª coll' accordo perfetto maggiore, o di seconda maggiore coll' accordo perfetto mino-

re. Da ciò segue, che l' origine dell' armonia successiva, sta nell' intervallo di 5.ª minore introdotto nell' accordo perfetto maggiore, coll' aggiungere ad esso la 7.ª minore. Siccome questo accordo è sempre dato alla dominante del modo, così lo chiameremo *accordo di 7.ª di dominante.*

L' accordo perfetto ha i suoi due derivati. Il primo *di* 3.ª *e* 6.ª, ed il secondo *di* 4ª. *e* 6.ª. Quindi la 7.ª minore aggiunta, produce un terzo derivato. Vedi la fig. 35. ove si osserva, che siccome l' accordo fondamentale è quello di 3.ª, 5.ª più 7.ª minore; così il primo derivato si compone di 3.ª e 6.ª più 5.ª minore. Il secondo di 4.ª e 6.ª più 3.ª minore. Il terzo finalmente di 2.ª 4.ª ♯ e 6.ª; il quale ultimo accordo è tutto nuovo.

Siccome l' accordo fondamentale ha due centri, così i derivati hanno anch' essi un doppio centro. Vedili nelle fig. 36. e 37. ove si osserva, che le note centrali sono sempre o *do-mi-sol*, o *la-do-mi*, benchè sotto differenti nomi, secondo i rapporti che hanno colla nota del basso.

Or come abbiamo noverati sei differenti specie di accordi perfetti, così a ciascuno di essi si può aggiungere la 7.ª minore. Per ora, ad evitare ogni confusione, esamineremo soltanto la 7.ª aggiunta ad un accordo perfetto minore, riserbandoci di parlare degli altri a tempo e a luogo.

Sia fig. 38 l' accordo perfetto minore *re-fa-la*. La sua 7.a minore è la nota *do*: battendo l' accordo *re-fa-la-do* , si sente che è un accordo dissonante. Ciò nasce dal nuovo elemento aggiunto , cioè la quinta maggiore *fa-do*. Ora in questo accordo era già un' altra 5.a maggiore *re-la*. Dunque è composto di due accordi perfetti differenti legati insieme dall' intervallo di 3.a maggiore *fa-la* comune ad ambedue. Questo doppio accordo perfetto corrompe la natura di amendue , e rende il tutto dissonante. Quindi si parlerà di esso nel capo delle dissonanze. Ma come avremo bisogno fra poco di uno de' suoi derivati , è d' uopo farne qualche parola.

La tendenza di questo accordo non è risentita come quella dell' accordo precedente ; pure seguendo la tendenza dei suoni , che lo compongono separatamente presi , tende anch' esso o a montare alla quarta minore con accordo perfetto maggiore ; o alla seconda maggiore con accordo perfetto minore. Vedi queste tendenze nella fig. 39 , ove si osserva , che questo accordo non è mai battuto senza un accordo perfetto antecedente per preparare la dissonanza della 7.a minore , che poi va a cadere nel suo centro.

I tre derivati di questo accordo seguono le medesime tendenze dell' accordo precedente ai loro doppj centri. Vedi la fig. 40, ove si osserva, come nell' accordo prece-

dente, che i centri sono sempre le medesime note sotto differenti nomi, secondo i rapporti che hanno colla nota del basso ove vanno a cadere. Quest' accordo lo chiameremo *accordo di 7.a di summedia.*

Dopo questi preliminari, è tempo di applicare i sopradetti principj al *modo*; ciocchè è lo scopo dell' armonia.

CAPO VI.

Del canone armonico.

Il periodo musicale, il più naturale ed il più completo, come abbiamo già detto, è la scala *ascendente e discendente.* Esso è di più il fondamento del *modo.* Sopra di questa scala adunque è necessario di trovare un' armonia successiva, la quale non turbi la costituzione organica del *modo*, cioè che non esca da' suoi sette dati intervalli che ne sono gli elementi. Questa serie di accordi successivi, vien chiamata dai francesi *regola dell' ottava*: noi la chiameremo *canone armonico*, poichè questa è la guida per accompagnare. In fatti se il compositore non mettesse delle cifre sopra i gradi del *modo*, quando vuole appartarsi da questo *canone*; lo scolare di esso *canone* farebbe uso. Si potrebbe chiamare ancora *scala armonica* in opposizione alla *scala melodica*; che è quella di cui si è parlato nel primo libro.

Due maniere regolari e semplici ci sono per far ciò. La prima è di considerare ciascheduna nota della scala come indipendente; ed applicare ad ognuna di esse un accordo† secondochè comporta la costituzione organica del modo.

Per determinare quale *specie* di accordo perfetto convenga ad ogni nota, basta osservare la fig. 4.ª, ove si vede che la *modale*, la *suddominante*, e *la dominante*, hanno la loro terza e la loro quinta maggiori; e che la *media*, *la summedia*, e la *sussensibile* hanno la terza minore, e la quinta maggiore; e che finalmente la *sensibile* ha la 3.ª, e la 5.ª minore. Dunque le tre prime note avranno l' *accordo perfetto maggiore*; le due seconde note *avranno l' accordo perfetto minore*; e l' ultima *l' accordo perfetto sensibile*. Vedi questo primo *canone armonico* nella fig. 41. Tutto l' artifizio di esso consiste ne' *movimenti contrarj* per evitare la successione retta delle ottave, e delle quinte.

Ma questo *canone* fa de' gradi della scala tanti membri staccati, e senza legame alcuno fra di loro, poichè gli accordi perfetti tanto maggiori che minori, non hanno tendenza alcuna, eccetto il solo accordo perfetto *sensibile*, il quale tende *sulla modale*.

Quindi è che questo primo canone adoperato nell' infanzia dell' arte, ha ceduto il

passo all' altro *canone*, di cui or ora parleremo.

Nell' infanzia dell' arte, come abbiamo detto, adoperavansi gli accordi perfetti sopra ogni nota, fuorchè sulla sensibile, come quella che ha una quinta minore. Ma non segue da ciò, che non si possa far buona musica con questo *canone*. Vedi la figura 42. ove si presenta un periodo armonico tutto composto di accordi perfetti, e perfettamente piacevole all' orecchio.

La seconda maniera *di canone armonico* è quella di servirsi di *accordi fondamentali*, e di *accordi derivati*. Ma a quali gradi della scala si daranno gli accordi perfetti fondamentali, ed a quali altri gli accordi derivati? È facil cosa il rispondere se ci ricordiamo, che la scala è divisa in due tetracordi perfettamente simili, i quali determinano quattro punti cardinali, due di mossa, e due di riposo: cioè la *modale*, e la *dominante* punti di mossa, come principj de' due tetracordi; e la *suddominante*, e la *modale* acuta come punti di riposo alla fine de' due tetracordi. A questi quattro punti convien dare l'accordo perfetto maggiore, che essi hanno secondo la costituzione organica del modo; accordo datoci dalla risonanza del corpo sonoro. E questi quattro punti due di mossa, e due di riposo, vengono ben caratterizzati da questo accordo, che è indipen-

dente, e per conseguenza *incoativo*; e che non ha tendenza alcuna, e per conseguenza *finale*, *e di riposo*. Infatti vedi la figura 27; ove si scorrono successivamente questi quattro punti coi rispettivi accordi perfetti maggiori, e si sentono chiaramente quasi delineati i contorni del modo.

Le rimanenti note poi, cioè la *media*, la *summedia*, la *sussensibile*, e la *sensibile* avranno gli accordi derivati dai precedenti accordi fondamentali. Infatti la *media* è primo derivato della *modale*; la *sussensibile* è primo derivato della *suddominante*; e la sensibile è primo derivato dalla *dominante*, e per conseguenza questi tre gradi della scala avranno l' accordo di 3ª, e 6.ª. La *summedia* poi come secondo derivato della *dominante*, avrà l' accordo di 4.ª, e 6.a; finalmente la *modale* come secondo derivato della *suddominante*, e la *dominante*, come secondo derivato della *modale*, possono anch' esse avere l' accordo di 4.ª, e 6.a.

Vedi questo canone nella figura 43. E così con questi accordi derivati, resta ombreggiato e colorito il modo, che era stato solamente adombrato da' quattro accordi fondamentali.

Si osservi in questo canone, che nell' accordo della *summedia*, e della *media*, si è tolta l'8.ª per evitare le due ottave consecutive col basso, cioè *re-mi*; *e mi fa*. E nel-

l' accordo della sensibile si è raddoppiata la terza *re* per la medesima ragione.

Questo *canone armonico* evidentemente stringe fra di loro i membri della scala, colla tendenza che i derivati hanno coll' accordo fondamentale ; ma questa tendenza non è ancora bastantemente risentita per fare del modo un tutto ben connesso da tendenze più sensibili e forti ; quindi giova ricorrere agli accordi di 7.ª di *dominante*, e di 7.ª di *summedia*. Vediamolo nella figura 44.

La *modale* principio del periodo, ha l' accordo perfetto maggiore.

La *summedia* come 2.° derivato dell' accordo di 7.ª di *dominante*, (figura 37. quinta battuta) ha l' accordo di 3.ª minore, 4.ª, e 6.ª maggiore.

La *media* come primo derivato della *modale* (figura 20. seconda battuta) ha l' accordo di 3.ª, e 6.ª.

La *suddominante* come fine del primo tetracordo ha l' accordo perfetto 3.ª, e 5.ª, ma per legare con una tendenza il primo tetracordo col secondo, consideriamo la *suddominante fa* come primo derivato dell' accordo di 7.ª di *summedia* (fig. 40. battuta quinta) ed avrà l' accordo di 3.ª 5.ª, e 6.ª, il quale tende sopra il *sol dominante* coll' accordo perfetto.

La *dominante* come principio del secondo tetracordo (figura 27. terza battuta) avrà

l'accordo perfetto 3.a. e 5.a centro dell'accordo precedente. Non le si aggiunge la 7.a minore, perchè allora tenderebbe sul secondo suo centro, cioè sull'accordo perfetto minore *la-do-mi*, e noi abbiamo stabilito per *canone armonico* l'accordo perfetto a' soli punti cardinali, ed a' rimanenti gli accordi derivati. Ciò non impedisce, che nelle composizioni si possa far uso di questo accordo, come si vedrà appresso.

La *sussensibile* come primo derivato dell'accordo *fa-la-do* della suddominante *fa*, avrà l'accordo di 3.a, e 6.a.

La *sensibile* come derivato dell'accordo fondamentale della 7.a di dominante, (figura 3ª terza battuta) avrà 3.a, e 6.a più 5.a minore, il quale accordo cade sul suo centro che è la *modale*.

La modale come fondamento del modo ha l'accordo perfetto 3.a, e 6.a. Nella scala discendente poi.

La sensibile avrà come primo derivato dell'accordo della dominante 3.a, e 6.a senza la 5.a minore, poichè non va al centro suo.

La *sussensibile* come nella scala ascendente 3,a, e 6.a.

La *dominante* ha l'accordo fondamentale 3.a-5.a senza la 7.a minore aggiunta, poichè non va al suo centro.

La *suddominante* può avere il suo ac-

cordo fondamentale 3.a, e 5.a; ma per legare il secondo tetracordo col primo, faremo uso del 3.° derivato dell' accordo di 7.a di dominante, (figura 37. battuta settima) cioè 2.a, 4.a maggiore e 6a, il quale accordo cade appunto sul suo centro che è *la media*.

La media come primo derivato della *modale*, avrà 3.a, e 6.a

La *summedia* come secondo derivato dell' accordo di 7.a di dominante, avrà 4.a, e 6.a più 3.a minore.

Finalmente la modale avrà 3.a, e quinta, come nota finale, e punto di riposo.

Abbiamo aggiunto una coda a questo canone, per adoperare la *modale*, e la *dominante* come secondi derivati coll' accordo di 4.a, e 6.a Infatti quando il basso si trattiene sulla modale per varietà di armonia, gli si dà l' accordo di 4.a, e 6.a come secondo derivato dell' accordo fondamentale della *suddominante*; e quando, facendosi cadenza, la *dominante* ha due tempi; nel primo tempo si considera come secondo derivato della *modale*, le si dà 4.a, e 6.a; e nel secondo tempo si considera come fondamentale colla 7.a minore aggiunta, perchè va appunto al suo centro principale, qual è la *modale*.

Ecco tutto il *Canone armonico* secondo la natura organica del modo, senza modulazione alcuna.

Nella figura 45 vedilo nelle tre posizio-

ni ; e nella figura 46. , vedi la formola generale colle semplici cifre. Lo studente dee esercitarsi nell' applicare questo canone a tutte le scale della figura 5.ª, e poi adattare gli accordi ai bassi senza cifre esposti nelle figure 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. , dando ad ogni nota l' accordo corrispondente a tenore del *canone armonico* della figura 44. In questa guisa non è necessario sopraccaricare i bassi di cifre, sapendo lo scolare ad ogni grado del modo l' accordo che gli conviene, se ha bene impresso nella mente il *canone armonico*.

Però se il compositore non vuole servirsi di questo canone, allora è obligato di apporre alle note le cifre dell' accordo che egli vuole adoperare ; quindi ogni qualvolta vuole servirsi dell' accordo di 4.ª e 6.ª sulla *modale*, e sulla *dominante*, dee scriverne le cifre su queste medesime note.

Quì bisogna osservare, che alla *suddominante* si dà l' accordo di primo derivato dell' accordo di 7.ª di *summedia*, ogni qualvolta va al centro di questo accordo, cioè alla *dominante*. Per conseguenza quando non sale alla *dominante*, se le dà l' accordo suo naturale, cioè quello di 3.ª, e 5.ª

Ma quì sorgono due difficoltà che possono imbarazzare il principiante.

La 1.ª è, che ne' bassi figura 51. 52. 53. 54. si vede una gran quantità di note ;

quindi si domanda, se a tutte deesi adattare un accordo. Prima di rispondere a questa dimanda è da osservarsi, che la battuta ha due specie di tempi, che diconsi uno *forte*, e l'altro *debole*. Le note che cadono nel tempo forte, sono quelle che si cantano o si sonano nel momento del battere; quelle poi, che si pronunziano fra un battere e l'altro sono nel tempo debole. Di più bisogna quì ricordarci del §. 5.° del capo 3.° del Libro 1.°, ove abbiamo osservato, che gl'intervalli sono o *semplici*, o *composti*: cioè, che o si passa di salto da un termine all'altro di essi, o che si discorre per le note intermedie. Da tutto ciò si rileva, che debbono vestirsi di un accordo le sole note de' tempi forti delle battute, e trascurare le note intermedie, come note di *composizione*: cioè; si debbono dare gli accordi a' soli termini degl'intervalli, non già alle note che possano trovarsi fra l'uno e l'altro. Vedi la figura 54., per esempio, nella prima battuta si dà l'accordo a *do*, a *mi*, a *sol*, e a *si*; nella seconda a *do*, a *mi*, a *fa*, e a *sol*, e così delle altre battute, essendo evidentemente le altre note tutte note di *composizione*, che passano ne' tempi deboli della *misura*, e di cui per conseguenza non hassi a tener conto di niuna maniera.

Se questa regola generalissima soffre una eccezione, ciò avviene nelle note, che diconsi

cambiate, la teoria delle quali appartiene ad un trattato di composizione. Vedine un esempio nella figura 55 alla battuta 4.a, ove il *mi* che è nota cambiata sta nel tempo forte, così ancora nella 9.a battuta della medesima figura 56., il *re*, che sta nel tempo forte, è una nota *cambiata*, e così di altri esempj, che il Maestro farà osservare, secondocchè se ne presenta l'occasione.

La seconda difficoltà è il trovarsi talvolta de' bassi, che cominciano con una *pausa*: allora a qual partito deesi appigliare lo studente? La regola più sicura in questi casi è di osservare la nota del secondo tempo, e dare l'accordo proprio di essa al tempo della pausa. Vedi figura 56.

Postociò giova esercitarsi ne' bassi delle figure 54. 55. 56. 57. 58. 59. e 60.; e siccome tutti questi esempj sono nel *modo prototipo* di *do*, sarebbe necessario, che lo scolare trasportasse da se tutti questi esempj in tutti gli altri *modi*, e vi applicasse gli accordi in tutte tre le posizioni.

CAPO VII.

Del modo minore.

Abbiamo già osservato, che il *modo* maggiore è un sistema di otto scale formato da sette dati intervalli, cinque di *tuono* e due di *semituono*, combinati in tutte le maniere possibili in serie contigua.

Una delle proprietà di questo *modo*, e che sorge dalla sua organica costituzione è, che la *modale*, la *suddominante*, e la *dominante* hanno la 3.ª maggiore, e la 5.ª maggiore, o sia l'accordo perfetto maggiore.

Or l'arte volendo imitare questo *modo* opera della natura, ha cercato di formare una scala *primaria*, di cui la *modale*, la *suddominante*, e la *dominante* avessero naturalmente l'accordo perfetto minore, senza uscire da' sette dati intervalli del modo maggiore, e fondare un modo *relativo* al modo maggiore. Quindi cercando nelle otto scale del modo maggiore una scala, che avesse queste tre proprietà, ha trovato che la sola scala della *sussensibile* poteva soddisfare a questi dati. Infatti prendendo *la* per *modale*, tanto questa come *il re* che diventa *suddominante*, ed *il mi* che diventa *dominante*, hanno l'accordo perfetto minore, senza usci-

re dai sette dati intervalli che formano il modo maggiore di *do*; vedi la figura 61.

Or prendendo la scala della *sussensibile la* tal quale è nel modo maggiore della figura 5.a si può osservare, che i due semituoni non occupano il medesimo posto, che occupano nella scala primaria del modo maggiore: di più bisogna richiamare alla memoria ciò che si è detto nel primo Libro Capo 2.° cioè, che il secondo semituono, cioè quello che giace tra la *sensibile* e la *modale*, non abbandona il suo posto, poichè senza di esso non può sussistere il modo. Dunque non trovandosi in questa scala un semituono fra la *sensibile* e la *modale*, bisogna aggiungerlo per arte, e formare la scala com' è nella figura 62. Da tutto ciò si può inferire, che il modo minore è figlio dell' arte, che ha imitato il modo maggiore figlio della natura, sostituendo gli accordi perfetti minori, ove la natura richiede l' accordo perfetto maggiore. Facciamo ora sopra di questa scala alcune osservazioni.

1.° Posta la necessità di un semituono fra la *sensibile*, e la *modale* è una conseguenza necessaria, che la *dominante* dee sempre avere l' accordo perfetto maggiore, poichè la 3.a della *dominante* è appunto la *sensibile*, la quale fa semituono colla *modale*.

2.° In questa scala oltre a' due semituoni, che entrano necessariamente nella costi-

tuzione del modo, ci è un terzo semituono artificiale, cioè *sol*♯-*la*. Quindi nasce quella incertezza ed agitazione, che è propria del modo *minore*; dacchè in parte è una delle scale del modo maggiore, ed in parte per mezzo del semituono aggiunto simula un altro *modo*.

3.° Si può dunque asserire col Maestro Bianchi, che il *modo* minore non è un *modo*, ma che una composizione in vece di cominciare dalla scala primaria di un *modo* maggiore, comincia da una delle secondarie, cioè da quella dalla *sussensibile*.

Ma dirà taluno: dunque si può cominciare una composizione da qualunque delle otto scale del *modo*. Rispondiamo che nò: poichè le altre scale secondarie, eccetto quella della *sussensibile*, appartengono ad altri *modi* maggiori di cui sono *modi* minori relativi. Infatti la scala di *re summedia*, appartiene al *modo* maggiore *di fa*, poichè la sua *sud-dominante sol*, per avere la 3.ª minore, dee applicare un bemolle *al si*; ed il modo di *fa* solo ha un bemolle alla chiave. Così ancora la scala di *mi media* è scala minore relativa del *modo* di *sol*, infatti porta seco un diesis al *fa*, ed il solo modo di *sol* ha un diesis al *fa* sua *sensibile*. Finalmente la scala della *sensibile si*, non può formare scala primaria di *modo*, avendo oltre alla 3.ª minore, anche la quinta minore *fa*, come vedrassi appresso.

Per aggiungere un altra pruova in conferma di questa asser zione, si osservi che quando una composizione è nel *modo* così detto minore, la prima modulazione che si fa, è di andare al modo maggiore corrispondente. Dunque uno è il modo, cioè il maggiore che è opera della natura, e fondato sulla divisione della corda sonora; e il *modo* minore non è che una varietà ritrovata dall' arte.

4.° Come il semituono fra la *sensibile*, e la *modale* è necessario nella scala ascendente, come quello che è sostegno del modo; così nella scala discendente minore non è necessario. Quindi nella scala discendente figura 62.ª *la-sol-fa-mi-re-do-si-la*, si vede chiaramente quel che abbiamo detto, che il *modo* detto minore non è altro, che la scala della sussensibile di un *modo* maggiore, e che non fa *modo* da se, ma lo simula solamente col semituono fattizio *sol♯-la*.

5.° Questo semituono fattizio introduce un nuovo intervallo nella scala, cioè quello di seconda superflua *fa-sol♯*, e come questo è di difficile intonazione sopratutto ne' movimenti allegri; così si è pensato di far fronte a questa difficoltà in due maniere.

1.° Facendo la *sussensibile maggiore*. Vedi figura 63.

2.° Sbalzando indietro dalla *sussensibile* alla *sensibile* nell' ottava grave. Vedi figura 64. Il compositore si servirà di questi due

metodi, seguendo il suo gusto, e l' espressione che vuol dare alla sua composizione.

CAPO VIII.

Canone armonico della scala minore.

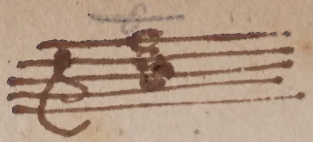
Il *Canone armonico* per la scala del *modo* minore, è lo stesso di quello del modo maggiore, cioè doppio. Il primo tutto composto di accordi perfetti figura 65. Il secondo con accordi fondamentali, e derivati. Vedi figura 66. Solo osserviamo, che ove nel *modo* maggiore le tre terze della *suddominante*, della *dominante*, e della *modale* sono maggiori; nel *modo* minore sono minori, eccetto solo la *terza della dominante*, la quale per le ragioni addotte sopra, ha sempre l' accordo perfetto maggiore. Vedi la medesima figura 66., ove sono le tre posizioni, e la formola generale di questo modo in cifre, la quale formola è la medesima, che quella del canone del *modo* maggiore.

Abbiam presentato ne' bassi figura 67. 68. 69. 70. materie ad esercitarsi in questo *modo*; e se lo scolare li trasporta in tutt' i *modi* minori da se, farà gran guadagno nella pratica dell' armonia. In questi bassi si segna sempre la terza maggiore sulla *dominante*, o con un diesis, o con un bequadro per indicare che la nota è la *dominante*, che porta seco l' accordo perfetto maggiore.

CAPO IX.

Delle note dette indipendenti.

Come ci sono due *canoni armonici*, uno per accordi perfetti, l' altro per accordi fondamentali e derivati; così il maestro ha in sua balìa il poter far uso mescolatamente sì dell' uno, che dell' altro. Dunque la *summedia*, la *media*, la *sussensibile* e la *sensibile* possono essere vestite dell' accordo perfetto corrispondente. Queste note così accompagnate chiamavansi dai nostri antichi note *indipendenti*; ed essi dicevano, che a queste note si dava l' accordo perfetto. Noi generalizzando questa regola vaga diciamo, che quando il compositore vuole che una delle quattro note, che nel *canone armonico* usitato hanno gli accordi derivati, abbia l' accordo perfetto, è obbligato a scriverci sopra le cifre $\frac{5}{3}$, ciocchè è segno che egli vuol adoperare il primo *canone armonico*. Vedine gli esempj nella figura 71.



CAPO X.

Dell' accordo di 7.ª di sensibile.

Secondo la teoria esposta nel Capo 5.° la tendenza dell' accordo perfetto *sensibile* è sull' accordo perfetto maggiore *do-mi-sol*, o sull'accordo perfetto minore *la-do-mi*: figura 72. Infatti il *si* tende montando a *la*; il *fa* tende scendendo a *do*; il *re* poi senza uscire dalle note organiche del modo può o salire a *sol* e completare l' acccordo perfetto maggiore *do mi-sol*, o scendere a *la* e completare l' accordo perfetto minore *la-do-mi*. Dippiù abbiamo osservato, che il *fa* tende anche a *si*, e che il *si* tende a *do*.

Aggiungiamo ora la 7.ª minore *la* a questo accordo, e vediamo la sua tendenza: figura 73. Battendo l' accordo *si-re-fa-la*, subito si sente una irresistibile tendenza a cadere sull' accordo perfetto maggiore *do-mi-sol*; poichè l' intervallo *si-la* aggiunge la sua tendenza a quella di *si-fa*, e rende più forte la tendenza di tutto l' accordo verso il detto centro.

Può anche tendere alla sua quarta *mi* figura 74; ma ciò ha luogo ne' movimenti regolari de' bassi, come si vedrà nel 4.° libro.

Finalmente può anche tendere all' accordo perfetto minore *la-do-mi*: vedine due esempj nella figura 75.

Questo accordo dandosi alla *sensibile* nella figura 76, può denominarsi *accordo di* 7.ª *di sensibile*.

Vediamo ora i suoi tre derivati colle loro tendenze nella figura 76. Ivi si osserva, che le note de' centri sono sempre le stesse ovunque cada il basso; ma però hanno differenti denominazioni, secondochè cangiano i rapporti col detto basso. Quindi si può inferire, che alla *suddominante* che sale alla *dominante*, si può dare l'accordo di terzo derivato tanto dell'accordo di 7.ª di *dominante*, che quello di 7.ª di *sensibile*, purchè però alla *dominante* si dia l'accordo di 4.ª e 6.ª, che sono le note del suo centro.

Si può costruire un *canone armonico* con questo accordo. Vedilo nella figura 77. in cui bisogna osservare, 1.° che nella prima battuta si sono coperte le due quinte successive col *do* acuto; 2.° che nella penultima battuta si sono evitate le due quinte col cadere sulla *modale* prima con 4.ª, e 6.ª e quindi con 3.ª e 5.ª

Se il compositore vuole servirsi di questo accordo co' suoi derivati, bisogna che segni le cifre sulla nota ove vuole adoperarlo. Vedine un esempio nella figura. 78., ove si osserva, che oltre alla *sensibile si* nella seconda battuta, oltre alla *suddominante fa* che scende alla *media* nella sesta battuta, ed oltre alla *sussensibile la* nella ottava battu-

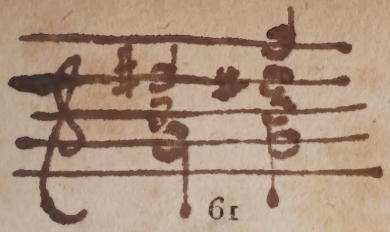
ta, si dà ancora nella 10.ª battuta questo accordo alla *suddominante fa* che sale alla *dominante*, ma con l' accordo di 4.ª, e 6.ª su quest' ultima, per soddisfare alla tendenza propria di esso accordo, come abbiamo accennato nel paragrafo antecedente.

CAPO XI.

Dell' accordo di 7.ª diminuita

Questo accordo è lo stesso del precedente, ma nel modo minore. Vedi la figura 79. Per distinguerlo poi dal precedente, lo chiameremo accordo di 7.ª *diminuita*: poichè la 7.ª della *sensibile* nel *modo* minore è *diminuita*.

La tendenza di questo accordo è di salire di seconda minore, o sia di semituono, cadendo sopra la *modale* con accordo perfetto minore. Vedine i derivati colle loro tendenze nella medesima figura 79.

Se si vuole adoperare nel *canone armonico* del modo minore, si può dare alla *summedia*, alla *suddominante*, alla *sussensibile*, ed alla *sensibile*. Vedi la figura 80.

CAPO XII.

Dell' accordo perfetto superfluo semplice, e colla 7.ª minore aggiunta.

Ogni qualvolta si adopera un accordo perfetto maggiore, può alterarsi la sua quinta con un diesis, e produrre un accordo perfetto *superfluo*. La sua tendenza naturale è di salire di 4.ª con accordo perfetto maggiore. Nella figura 81. si osserva la sua tendenza, i suoi derivati, e la tendenza di essi.

Se gli si vuole aggiungere la 7.ª minore, ciò non può farsi di botto, ma successivamente. Vedine l' esempio nella figura 82. La ragione di ciò è che l' intervallo *superfluo* non è un intervallo che forma una parte integrale dell' armonia, ma un modo cantabile, o, se si vuole, una nota di *composizione* dell' intervallo di 2.ª maggiore. Quindi o bisogna anticipare la 7.ª minore, e dopo accrescere la quinta; o anticipare la quinta *superflua*, e poi aggiungere la 7.ª minore, come nella stessa figura 82.

I suoi derivati colle loro tendenze, si trovano nella figura 83.

CAPO XIII.

Dell' accordo perfetto misto semplice ; e colla 7.ª aggiunta.

Questo accordo non è un accordo fondamentale, ma un modo cantabile ; e si può considerare in due maniere.

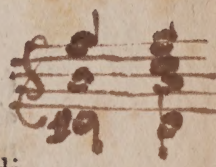
I.° È un primo derivato dell' accordo antecedente. Vedi figura 83 , battuta terza. Ond' è , che essendo un derivato , non può aver derivati. La sua tendenza è la stessa di quella del primo derivato dell' accordo precedente.

II.° Può adoperarsi nel modo minore sulla summedia. Vedi figura 84 , ov' è chiaro , che è modo cantabile , e che segue la tendenza che gl' imprime l' intervallo di 5.ª minore *si-fa* , la quale vien ritardata un poco dalla 3.ª maggiore *si-re*♯ , e si compisce alla battuta quarta. Se poss' avere altra tendenza , si vedrà quando si parlerà della modulazione.

Questo accordo può avere anche la 7.ª minore aggiunta tanto nel primo, che nel secondo caso. Vedi pel primo caso la figura 85. Pel secondo caso vedi la figora 86 , ov' è espresso con tutt' i suoi derivati , e colle loro tendenze. Fra i derivati di questo accordo merita attenzione il secondo, come quello che è di grandissimo uso nella scala discendente

del modo minore, sulla *sussensibile* che scende alla *dominante*; come si vedrà in appresso.

La maniera di adoperare questi accordi, è materia propria di un trattato di Composizione.

CAPO XIV.

Dell' accordo perfetto diminuito semplice, e colla 7.ª minore.

Questo accordo non ha luogo sopra di alcuna nota della scala, nè del modo maggiore, nè del modo minore; ma bensì sopra una nota di *composizione*, o modo cantabile della *suddominante* del modo minore accresciuta con un diesis, per poi cadere sulla *dominante*. Vedi figura 87. La sua tendenza naturale adunque è di cadere dalla *suddominante* accresciuta sulla *dominante* del modo minore con accordo perfetto maggiore, poichè tal è l' accordo necessariamente richiesto da ogni *dominante*.

I suoi derivati sono esposti nella figura 88. 87 87
Fra questi è da considerare il primo, come quello che è di grandissimo uso nella scala discendente del modo minore come si vedrà nel libro IV. Si può aggiugnere a questo accordo la 7.ª la quale per sua natura è necessariamente diminuita. Vedi la figura 88, ove si

osservano i suoi tre derivati, che nel maneggio del modo minore sono spessissimo adoperati.

CAPO XV.

Del Pedale.

Dicesi *pedale* una nota ferma o *tenuta* (che è il termine usitato) tanto se è la *modale*, quanto se è la *dominante*; sulle quali note, restando ferme, si fanno succedere varj accordi.

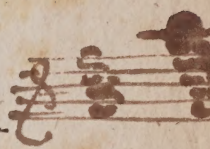
L'etimologia di questo nome deriva dai *pedali* dell'organo, i quali sostenuti col piede, lasciano le mani libere a poter discorrere per varj accordi.

Questi accordi però sono determinati. Se il *pedale* è formato dalla *modale*, gli accordi che gli si possono aggiungere, sono quelli della *suddominante* e della *dominante*, anche colla 7.ª minore. Quando poi il *pedale* è la *dominante*, gli accordi che si possono scorrere, sono quelli della *modale* solamente, purchè non si facciano delle modulazioni. Vedine gli esempj nella figura 89.

Da ciò si può inferire, che sul *pedale* possono adoperarsi tutti gli accordi della scala. Dappoichè potendosi adoperare i tre accordi fondamentali della *modale*, della *suddominante* e della *dominante*, possono ado-

perarsi ancora tutt' i loro derivati, e per conseguenza tutti gli accordi del canone armonico. Il *pedale* può trovarsi anche nelle parti acute: vedine l' esempio nella medesima figura 89. dalla 9.ª battuta in poi.

CAPO XVI.

Dell' accordo di doppia 7.ª minore.

Sul *pedale* di *dominante* possono combinarsi due accordi di 7.ª minore, cioè quello di 7.ª di *dominante*, e quello di 7.ª di *sensibile*. La tendenza di questo accordo è sull'accordo di 8.ª, 4.ª, e 6.ª, cioè sul secondo derivato della *modale*, che è appunto la *dominante* che fa il *pedale*. Vedine l' uso tanto nel modo maggiore, che nel modo minore nella figura 90.

CAPO XVII.

Della Sesta aggiunta all' accordo perfetto.

Al Capo 5.° di questo libro si è detto, che una nota aggiunta all' accordo perfetto, mette in esso un germe di moto, e gl' imprime una tendenza a cadere sopra un altro accordo. Si è osservato dippiù, che le note che gli si possono aggiungere, sono necessariamente quelle, che stanno tra gl' intervalli,

che lo compongono , cioè la 2.ª 4.ª 6.ª , 7.ª e 9.ª Finora non si è fatto altro , che aggiungere la 7.ª minore a tutti gli accordi perfetti. Quindi ne sono resultati

1.° L' accordo di 7.ª di *dominante*
2.° Quello di 7.ª di *sensibile*
3.° Quello di 7.ª *diminuita*
4.° Quello di 7.ª di *summedia*
5.° Quello di 7.ª d' accordo perfetto *superfluo*
6.° Quello di 7.ª d' accordo perfetto *diminito*
7.° Finalmente quello di 7.ª di accordo perfetto *misto*.

Ora procedendo innanzi , fa d' uopo aggiungere una 6.ª a tutte le sei specie di accordi perfetti. In conseguenza la loro formola generale , sarà l' accordo di 3.ª 5.ª , più 6.ª Ma chi ben mira di leggieri scorgerà , che questa è la formola di tutt' i primi derivati degli accordi precedenti , e che per conseguenza si è già parlato della loro natura , della loro tendenza , e de' loro centri. Infatti può vedersi in primo luogo l' accordo perfetto maggiore più 6.ª superflua nella quinta battuta della figura 88. In secondo luogo l' accordo perfetto sensibile più 6.ª alla terza battuta della figura 37. In terzo luogo l' accordo perfetto misto più 6.ª alla terza battuta della figura 83. Finalmente l' accordo perfetto superfluo non è capace di 6.ª aggiunta ; poi-

chè non avrebbe sfogo la sua tendenza.

Resta a vedere l' accordo perfetto maggiore più 6.ª maggiore, e l' accordo perfetto minore più 6.ª minore, per esempio *fa-la dore*, e *la do-mi fa*. Ma questi accordi, sono primi derivati provenienti da un accordo fondamentale di 7.ª dissonante. Dunque fa d' uopo prima determinare la teoria delle dissonanze, e poi indagarne il maneggio, la tendenza, e i centri.

CAPO XVIII.

Delle dissonanze in generale.

Tutti gli accordi perfetti con 7.ª minore aggiunta sono consonanti, come si è potuto osservare, tranne solo l' accordo di 7.ª di *summedia*; e si è veduto, che la ragione per la quale questo accordo è dissonante, è il non avere in se l' intervallo di quinta minore, ma bensì una 5.ª maggiore *fa do* unita ad un' altra 5.ª maggiore *re la*, e che questo intreccio di due quinte corrompendo la pienezza di amendue, oscura per dir così la risonanza dell' accordo, e dà una spinta (non ben risentita però) a tutto l' accordo: tanto più che amendue essendo consonanze, non hanno in se tendenza alcuna verso un altro accordo. Quindi l' arte ha cercato una maniera come profittare delle dissonanze, per rendere l' ar-

monia successiva più piacevole ; appunto come i pittori si servono delle ombre, per dar maggior rilievo alle parti che vogliono far risaltare. Vediamolo.

In primo luogo è chiaro, che una dissonanza non dee essere immessa di botto in un accordo, poichè se ne sentirebbe tutta la durezza, se fosse così all' improviso battuta in mezzo a consonanze. Ma se nella misura antecedente è consonanza, allora, restando ferma con questa impronta nella misura susseguente, l' orecchio memore della sua consonanza, la tollera ; provando una leggiera inquietudine, che vien subito dileguata col cadere dopo in una consonanza. Infatti la dissonanza così adoperata non dà noja alcuna all' orecchio, come ognuno può avere sperimentato nella pratica delle appoggiature ; le quali benchè sieno di lor natura dissonanti, pure passano colla supposizione che sono state già consonanze nell' accordo antecedente.

In secondo luogo, affinchè l' orecchio non sia aggravato dalla lunghezza della dissonanza, e non dimentichi affatto la sensazione consonante, fa d' uopo che la nota dissonante sia minore in valore della nota che l' ha preparata, o tutt' al più eguale.

In terzo luogo è cosa evidente, che mentre ha luogo la dissonanza, il resto dell' accordo debba esser consonante per ismorzare in questa maniera l' effetto disgustoso di

essa, assorbendola nel resto dell' armonia.

In quarto luogo finalmente è necessario, che la dissonanza dopo essersi fermata un poco, vada a raggiungere il suo posto nell' accordo.

Queste quattro condizioni per bene adoperare le dissonanze diconsi, la prima *preparare*; la seconda *proporzionare*; la terza *accompagnare*; e la quarta finalmente *risolvere* la dissonanza.

Da tuttocciò si vede, che la dissonanza non è altro che il soffermarsi di una consonanza per un tempo proporzionato, per poi raggiungere le sue compagne consonanti. In somma è un' appoggiatura misurata, e soggetta a regole. Riassumendo tutto, si possono stabilire quattro canoni generali.

1.° La dissonanza debbe essere stata consonanza nella battuta antecedente. Ciò è la sua *preparazione*.

2.° Non dee eccedere il valore della nota che la prepara. Ciò è la la *sua proporzione*.

3.° Dee essere accompagnata da consonanze. Ciò è il suo *accompagnamento*.

4.° Finalmente dee cadere sopra la consonanza ove sarebbe caduta, se non si fosse fermata a far la dissonanza. Ciò è la sua *risoluzione*.

Per darne un esempio, e dilucidare nel tempo stesso l' accordo di 7.ª *di summedia*, di cui abbiamo parlato al Capo 5.° di questo

libro, dicendo che era un accordo dissonante, vedi la figura 39., ove la 7.ª minore dissonante è maneggiata con tutte le quattro surriferite regole. Infatti nella prima battuta il *do* è una consonanza di 8.ª, la quale *prepara* la 7.ª dissonante nella battuta seguente, la quale 7.ª è *proporzionata* in valore al *do* che l' ha *preparata*; ed è *accompagnata* dalle consonanze di 8.ª, 3.ª, e 5.ª Finalmente alla 3ª battuta il *do* 7.ª dissonante *risolve* sulla consonanza di 3.ª *si*, ove sarebbe andata, se non si fosse fermata a far la dissonanza.

Posto ciò applichiamo questa teoria delle dissonanze ad ognuna di esse in particolare.

CAPO XIX.

Della dissonanza di 4.ª

L' intervallo di 4.ª quando è unito a quello di 6.ª è consonante, poichè è un secondo derivato dell' accordo perfetto. Ma quando è accompagnato colla quinta, allora è una vera dissonanza, e va maneggiata colle regole stabilite nel Capo precedente.

Preparazione.

Le consonanze che possono *preparare* la 4.ª, sono l' 8.ª, la 3.ª , la 5.ª, la 6.ª , la 7.ª minore consonante , la 5.ª minore , la la 4.ª stessa, allorchè unita alla 6.ª è consonanza.

Accompagnamento.

La 4.ª dissonante non può essere *accompagnata* , se non se dalla sola quinta : poichè , se si *accompagna* colla sesta , diventa consonanza. Se si *accompagna* colla 3.ª , non avrebbe luogo dove *risolvere*.

Risoluzione.

La tendenza naturale della 4.ª dissonante è di scendere di 2.ª sulla 3.ª. Dico naturale, perchè per sintassi figurata può cadere sopra tutte le consonanze. Ma ciò si vedrà nel libro seguente.

Nella figura 91. abbiamo espresse tutte le *preparazioni* della dissonanza di 4.ª , ed ivi si osservano tutt' i moti necessarj del basso dalla *preparazione* al battere della dissonanza. Questi moti gli ho chiamati necessarj , per le seguenti ragioni.

1.º Perchè un' 8.ª diventi quarta , è necessario che il basso o salga di 5.ª , o scenda di 4.ª

2.° Perchè una 3.ª diventi 4.ª, è necessario che il basso o monti di 7.ª, o discenda di 2.ª

3.° Perchè una 5.ª diventi 4.ª è d'uopo al basso o di montare di 2.ª, o di scendere di 7.ª

4.° Perchè una 6.ª diventi 4.ª, il basso dee necessariamente o montare di 3.ª, o scendere di 6.ª

5.° Perchè una 7.ª minore diventi 4.ª, il basso dee o montare di 4.ª, o scendere di 5.ª

6.° Perchè una quinta minore diventi 4.ª, il basso dee necessariamente o montare di 2.ª minore, o scendere di 7.ª maggiore.

7.° Finalmente come la 4.ª accompagnata colla 6.ª è una consonanza, essa considerata come consonanza può *preparare* se stessa considerata come dissonanza; ed allora il basso dee restar fermo sulla medesima nota. Vedi Figura 110. battuta undecima e duodecima.

Taluno forse obbietterà, che siccome si è detto che la 4.ª maggiore, la 6.ª superflua, e la 2.ª superflua sono consonanze, così dovrebbero anch' esse *preparare* la 4.ª Rispondiamo, che ciò può aver luogo per sintassi figurata, come si vedrà nel libro seguente. Passiamo ora alla dissonanza di 7.ª

CAPO XX.

Della dissonanza di 7.ª

Preparazione.

Questa dissonanza può esser *preparata* dalla 8.ª, dalla 3.ª, dalla 5.ª, e dalla 6.ª

Accompagnamento.

Può essere *accompagnata* colla 3.ª, e 4.ª; e colla 3.ª, e 5.ª: vedi la figura 39. seconda battuta: ma non già colla 6.ª, poichè questa 6.ª è il suo centro ove dee cadere.

Risoluzione.

La *risoluzione* naturale della dissonanza di 7ª è di cadere sulla 6.ª Può altresì cadere sopra le altre consonanze, ma ciò si vedrà nella sintassi figurata.

I movimenti del basso dalla *preparazione* al battere della dissonanza, sono anche qui determinati e necessarj. Infatti figura 92.

1.° Perchè un' 8.ª diventi 7.ª, bisogna che il basso monti di seconda, o scenda di 7.ª

2.° Perchè una 3.ª diventi 7.ª , il basso dee montare di 4.ª , o scendere di 5.ª

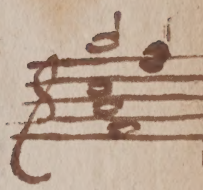
3.° Perchè una 5.ª diventi 7.ª , il basso dee o montare di 6.ª , o scendere di 3.ª

4.° Perchè una 6.ª diventi 7.ª bisogna che il basso o scenda di 2.ª , o monti di 7.ª

La settima potrebbe anch'esser *preparata* dalla 4.ª consonante , e dalla 5.ª minore, ma senza effetto come vedrassi a suo luogo. Se poi possa esser *preparata* dalla 4.ª maggiore dalla 6.ª superflua , dalla 2.ª superflua , e dalla 7.ª minore consonante , si vedrà nella sintassi figurata.

CAPO XXI.

Della dissonanza di 9.ª



Preparazione.

La dissonanza di 9.ª può esser *preparata* dalla 3.ª, dalla 5.ª, e dalla 6.ª Non può esser *preparata* dalla 8.ª, poichè essendo l'8.a il suo centro nella *risoluzione*, farebbe due 8.e sucessive. Può esser *preparata* dalla 7.ª minore, e dalla 5.ª minore, ma senza effetto e con qualche errore, poichè se si *prepara* da queste due consonanze, e si cammina per moto retto, ne nascono due 8.e implicite, e se si fanno per moto contrario, sono senza effetto; ma sono più tollerabili nel *modo* minore. Finalmente si osservi, che quando è *preparata* dalla 6.ª minore, è di ottimo effetto, laddove lo è di poco, quando è *preparata* dalla 6.ª maggiore; vedine gli esempj nella figura 93.

Accompagnamento.

Può essere *accompagnata* dalla 3ª , dalla 3.ª e 5.ª , e della 3.ª e 6.ª; ma in questo ultimo caso è di poco effetto. Vedilo nella figura 94.

Risoluzione.

La *risoluzione* naturale di questa dissonanza è sull' 8.ª Le altre sue *risoluzioni* appartenenti alla sintassi figurata, si vedranno nel Libro seguente.

I movimenti del basso per *prepararla* sono anche determinati e necessarj. In fatti figura 93.

1.° Perchè una 3.ª diventi 9.ª , il basso dee o montare di 2.ª , o scendere di 7.ª

2.° Perchè una 5.ª diventi 9.ª , il basso o dee salire di 4.ª , o scendere di 5.ª

3.° Perchè una 6.ª diventi 9.ª , il basso o dee montare di 5.ª , o scendere di 4.ª

4.° Perchè una 7.ª minore diventi 9.ª il basso o dee montare di 6.ª , o scendere di 3.ª

5.° Finalmente perchè una 5.ª minore divenuti 9.ª , il basso dee o montare di 4.ª, o scendere di 5.ª

CAPO XXII.

Della dissonanza del basso.

Abbiamo detto nel Capitolo 18, che la dissonanza non è altro, che il soffermarsi di una nota di un accordo, mentre le altre fanno il loro corso, per poi raggiungerle e prendere il suo posto. Or se la nota del basso è quella che si sofferma, allora essa forma la dissonanza.

Questo soffermarsi del basso può aver luogo in due maniere; 1.° legando una nota con quella della battuta seguente; 2.° sincopandola nella medesima battuta. Vedi la figura 95. Nell' uno e nell' altro caso la nota del basso o ha effettivamente l' accordo perfetto, o se ci è pausa, vi si suppone. Per conseguenza non può essere altra nota, che la *modale*, la *suddominante*, e la *dominante*; poichè queste sole hanno l' accordo perfetto nella scala.

Preparazione.

Da ciò si vede, che la consonanza che *prepara* è l' 8.ª, la quale *prepara* se stessa, e non può essere altra consonanza, poichè non potrebbe nè legare nè sincopare.

Accompagnamento.

L' accordo che dee succedere a quello di 3.ª e 5.ª sulla nota ferma, è necessariamente o quello della *dominante* tanto semplice quanto colla 7.ª aggiunta; o l'accordo della 7.ª di *sensibile*; o finalmente quello della *suddominante*. Poichè tutti gli accordi del *modo* a questi tre si riducono. Ora

1.° Se la nota ferma è la *modale do*, si può anticipare l' accordo della *dominante* semplice *re sol*, figura 95. seconda battuta; o l'accordo della stessa con 7.ª *re fa sol*, battuta quarta; o l' accordo della 7.ª di sensibile *re fa la*; o finalmente l' accordo della *suddominante* colle medesime note *re fa la*, battuta settima e decima.

2.° Se la nota ferma è la *suddominante*, non può anticiparsi altro accordo, se non quello della *dominante* sotto la forma di 2.ª, 4.ª maggiore, e 6.ª *sol si re*, *figura*, 96.

3.° Se la nota ferma è la *dominante*, dee anticiparsi l' accordo della *suddominante* sotto la forma 2.ª e 4.ª minore *la do*, senza la 6.ª *mi*, poichè questa nota è dissonante, come appartenente all' accordo dissonante *fa la do mi*; ed in questo caso non sarebbe *preparata*. Figura 97.

Risoluzione.

Se la nota ferma è la *modale*, il primo accordo di 2.ª e 5.ª sta in vece dell' accordo di *sol* con 4.ª e 5.ª, ed il *do* stando in vece della 4.ª, dee *risolvere* a *si* calando di 2.ª minore. Figura 95. seconda battuta.

Se l' accordo è di 2.ª, 4.ª e 5.ª, essendo la medesima cosa, dee anche calare a *si* seconda minore. Figura 95. quarta battuta.

Se l' accordo è di 2.ª, 4.ª e 6.ª *re fa la*, queste note possono appartenere o all' accordo di 7.ª di *sensibile*, ed allora anche il *do* dee calare al *si* fondamentale di questo accordo *si re fa la*, figura 95. battuta decima; o possono appartenere all' accordo di 7.ª di *summedia fa la do re*: ed essendo allora il 3.° derivato di questo accordo, il suo centro è anche il *si*. Figura 95. battuta settima.

Se la nota ferma è la *suddominante*, l' accordo di 2.ª, 4.ª maggiore e 6.ª *sol si re*, come 3.ª derivato dell' accordo di 7.ª di *dominante*, ha il suo centro in *mi*, seconda minore. Vedi figura 96.: e ciò nel *modo* maggiore. Ma nel *modo* minore scende di 2.ª maggiore. Vedi la figura 98. battuta terza.

Se finalmente la nota ferma è la *dominante*, il suo accordo è di 2.ª e 4.ª *la do*, note appartenenti all' accordo della *suddomi-*

nante; e per conseguenza il basso dee calare di 2.ª maggiore, cioè a *fa*. Le altre *risoluzioni* appartengono alla sintassi figurata.

Prima di lasciare questa teoria bisogna ricordarsi due accordi accennati alla fine del Capo 17. Il primo è l'accordo di 7.ª di *summedia*. Or da quel che si è detto segue, che questo accordo è dissonante, e si è veduta la maniera di maneggiarlo nel Capo della dissonanza di 7.ª

In questo Capo poi si è osservato, che la dissonanza del basso coll'accordo di 2ª. 4.ª, e 6.ª non è altro che il 3.° derivato di questo accordo di 7.ª di *summedia*. Resta ora a vedere, se i suoi due altri derivati, cioè il primo di 3.ª, 5.ª e 6.ª, ed il 2.° di 3.ª, 4.ª e 6.ª sieno dissonanti. Noi rispondiamo, che sì. Poichè il *do* dissonante nell'accordo fondamentale non perde mai questa sua natura ne' derivati; e che per conseguenza è un errore il non *preparare* la 5.ª nell'accordo di 3.ª, 5.ª e 6.ª e di non *preparare* la 3.ª nell'accordo di 3.ª, 4.ª e 6.ª

L'altro accordo da esaminare è l'accordo perfetto minore colla 6.ª minore aggiunta, per esempio, *la do mi fa*. Egli è cosa evidente, che questo accordo è un primo derivato dell'accordo perfetto maggiore *fa la do* con una 7.ª dissonante *mi*; per conseguenza non già il *fa* è dissonante, ma bensì il *mi* che si aggiunge all'accordo. Dunque nell'accor-

do di 3.ª minore, 5.ª e 6.ª *la do mi fa*, il *mi* 6.ª è la nota dissonante che dee fare la sua *risoluzione*, e che ha bisogno di esser *preparata*. Vedilo nella figura 99. con tutti i suoi derivati.

CAPO XXIII.

Delle doppie dissonanze.

Taluno potrà domandare, se si possono accoppiare insieme due, o più dissonanze. Si risponde di sì: basta solo osservare le quattro condizioni necessarie al maneggio delle dissonanze. Vedi la figura 100. ove si scorgono due dissonanze di 9.ª e di 7.ª *preparate* dalla 5.ª e dalla 3.ª, *accompagnate* dalla 5.ª, e *risolute* all' 8.ª ed alla 6.ª, loro centri naturali. Si possono accoppiare ancora la 9.ª e la 4.ª Vedi la figura medesima 100. ultima battuta.

Possono anche combinarsi tre dissonanze. Vedi la figura 101. Nella 3.ª battuta si osservano tre dissonanze di 7.ª maggiore 2.ª, e 4.ª minore *preparate* dalla 3.ª, 5.ª e 7.ª minore, *accompagnate* dalla 5.ª e dall' 8.ª, e *risolute* all' 8.ª ed alla 3.ª In questo esempio si può osservare, che il principio riconosciuto dai maestri, che le dissonanze debbono sempre *risolvere* calando, non è punto generale, poichè se la 4.ª e la 9.ª ca-

lano alla 8.ª ed alla 3.ª loro centri, la 7.ª maggiore però monta all' 8.ª. Nella sintassi figurata si vedrà, che altre dissonanze possono *risolversi* montando.

CAPO XXIV.

Dei derivati degli accordi dissonanti.

Secondo la formola generale, ogni accordo si trae dietro altrettanti derivati quanti sono gl' intervalli che lo compongono rapportati al basso. Dunque nulla impedisce, che gli accordi dissonanti non abbiano i loro derivati. Nella figura 102 si sono espressi i tre derivati della dissonanza di 4.ª Ma chi ben mira, scorge che il primo derivato di essa è un accordo di 7.ª *preparata* dall' 8.ª; figura 92, battuta 2.ª; e che il 2.° derivato è un accordo dissonante del basso espresso nella figura 95. Nella figura 103 poi si sono espressi i derivati della dissonanza di 7.ª, e si può osservare, che il primo derivato è primo derivato ancora dell' accordo di 7.ª di *summedia*; ed il secondo derivato anche è un secondo derivato dello stesso accordo. Lo stesso dicasi del 3.° derivato. Nella figura 104. si sono indicati i derivati dell' accordo dissonante di 9.ª; e nella figura 105. si sono esposti i derivati della dissonanza del basso,

ed in tutti si può scorgere, che sono accordi, di cui già si è fatto parola.

Finora lo scolare si è esercitato in tutto ciò che abbiamo detto, maneggiando solamente il *modo* di *do* pel *modo* maggiore, ed il *modo* di *la* pel *modo* minore. Ora è necessario, che egli applichi da se le scale, gli accordi, le dissonanze, ed i bassi a tutti gli altri *modi*. Dopo questo nojoso ma necessario esercizio, potrà con profitto, ed in breve spazio di tempo scorrere il resto di questo trattato senza alcuno intoppo, e completare così la sua educazione armonica.

LIBRO III.

SINTASSI FIGURATA.

CAPO I.

Introduzione.

La *Sintassi figurata* in musica non è altro, che lo sfuggire con date regole i centri naturali degli accordi, sia restando nel medesimo *modo*, sia sbalzando in altri *modi*. Cominceremo dalla prima maniera.

CAPO II.

Divisione degli accordi.

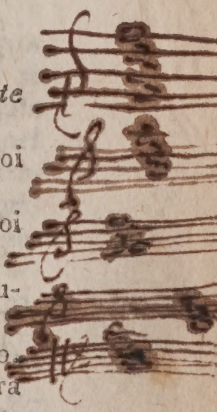
Tutti gli accordi che non contengono in se la 5.ª minore, non avendo tendenza alcuna, ed essendo centri a loro stessi, possono chiamarsi *accordi centrali*. Questi sono l'accordo perfetto maggiore, e minore coi loro due derivati, cioè l'accordo di 3.ª e 5.ª; l'accordo di 3.ª e 6.ª; e l'accordo di 4.ª e 6.ª

Gli accordi poi che hanno in se l'intervallo di 5.ª minore, possono chiamarsi accordi *centripeti*. Questi abbracciano tutti i

rimanenti accordi, i quali naturalmente vanno a cadere sopra i primi. Di questi accordi *centripeti* altri vanno ai loro centri senza uscire dal *modo*, altri poi menano fuori del *modo*. I primi possono denominarsi accordi di *semplice successione*, ed i rimanenti accordi di *modulazione*.

CAPO III.

Degli accordi di semplice successione.



Questi accordi sono sei, cioè:

1.° L' accordo di 7.ª di *dominante* co' suoi tre derivati, figura 36.

2.° L' accordo di 7.ª di *sensibile* co' suoi derivati, figura 76.

3.° L' accordo di 7.ª diminuita co' suoi derivati figura 79.

4.° L'accordo di 7.ª di *summedia*, figura 39.

5.° L'accordo di doppia 7.ª, figura 90.

6.° Tutti gli accordi dissonanti, figura 91. 92. 93. 94. 95.

Questi accordi menano tanto ad un accordo perfetto maggiore, quanto ad un accordo perfetto minore, tranne l' accordo solo di 7.ª diminuita, il quale per sua natura va a cadere sull' accordo perfetto minore.

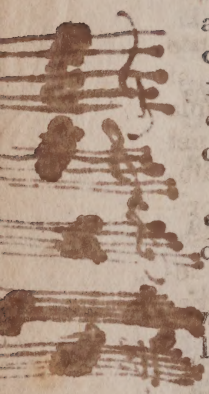
Tutti questi accordi possono praticarsi senza uscire del *modo*; ma ciò non impedi-

sce che non sieno anche qualche volta accordi di *modulazione*, come vedrassi in seguito. Ora noi gli consideriamo fra i limiti del modo.

CAPO IV.

Delle Cadenze.

Ogni qualvolta un accordo sia *centripeto*, sia *centrale*, va a riposarsi sopra un altro accordo, dicesi che fa *cadenza*. Ma come i centri sono tre, cioè, o un accordo fondamentale, o un derivato, o una nota indipendente, così possono stabilirsi tre specie di cadenze.



1.° Se il centro è la *modale* col suo corrispondente accordo perfetto, la cadenza dicesi *modale*, Vedi figura 106.

2.° Se il centro è ogni altra nota del *modo* coll' accordo perfetto corrispondente, la cadenza dicesi *sospesa*; figura 107.

3.° Se finalmente il centro è una nota con accordo derivato, la cadenza dicesi *interrotta*; figura 108.

La cadenza *modale* si suddivide in due specie; la prima si chiamava dai nostri antichi cadenza *plagale*. Questa ha luogo quando dalla *suddominante* si va alla *modale*. Vedi figura 109. Questa cadenza era in uso, e lo è ancora nella musica ecclesiastica, e si

adoperan sopratutto nelle cadenze finali con ottimo e religioso effetto. La seconda era chiamata cadenza *autentica*, ed ha luogo quando dalla *dominante* si va alla *modale*. Questa è la sola cadenza in uso nella musica moderna, figura 110.

La cadenza *autentica* si suddivide in tre specie. La prima ha luogo quando la *dominante* ha un sol tempo, e le si dà il suo accordo perfetto maggiore. Questa si chiama cadenza *semplice*.

La 2.ª ha luogo quando la *dominante* ha due tempi. Allora sul primo tempo le si dà l'accordo di 4.ª e 6.ª considerandola come primo derivato della *modale*, e poi nel secondo tempo le si dà il suo accordo naturale di 3.ª maggiore e 5.ª; o pure nel primo tempo si accompagna coll'accordo dissonante di 4.ª e 5.ª; che *risolve* sull'accordo perfetto nel secondo tempo. Questa cadenza dicesi *doppia*.

3.ª Finalmenta quando la *dominante* ha quattro tempi allora si uniscono le due sopraddette cadenze, cioè nel primo tempo si batte l'accordo di 3.ª, e 5.ª, ch'è la cadenza *semplice*; nel secondo tempo si batte la prima cadenza *doppia*, cioè 4.ª e 6.ª; nel terzo tempo si batte la seconda cadenza *doppia*, cioè 4.ª e 5.ª e finalmente nel 4.° tempo si batte l'accordo proprio della

dominante o colla 7.ª , o senza. vedi la figura 110. Questa cadenza dicesi *composta*.

Queste cadenze formano il punteggiamento armonico. Le cadenze *interrotte* possono rappresentare le virgole: le cadenze *sospese* , o il punto e virgola , o i due punti: finalmente le cadenze *modali* rappresentano il punto finale. Ci è anche la maniera di esprimere con alcune cadenze determinate anche il punto interrogativo ed ammirativo. Ciò si apprende dall' uso.

Se dopo una cadenza *sospesa* sulla *dominante* si batte sopra la stessa *dominante* l' accordo di doppia 7.ª , allora questo accordo *risolvendo* in quello di 4.ª e 6.ª , sfugge la cadenza *finale* , facendo una cadenza *interrotta*. Vedi figura 111.

Se dopo l' accordo della *dominante* si cade sulla *media* col suo accordo di 3.ª e 6.ª , si fa ancora una cadenza *interrotta*: figura 108. battuta 9. e 10.

Se dopo l' accordo di *dominante* si ferma un poco l' accordo sulla *sussensibile* con 3.ª e 6.ª , si fa ancora una cadenza *interrotta* , figura 108. battuta 7. e 8.

Se dopo l' accordo di *dominante* colla 7.ª aggiunta, questo in luogo di cadere sul primo suo centro , va a cedere sul secondo centro , cioè sulla *sussensibile* coll' accordo perfetto ; ecco una cadenza *sospesa* , figura 107. battuta 4. 5. e 6.

Se l' accordo va dalla *modale* a fermarsi sulla *dominante*, o sulla *suddominante*, ecco ancora una cadenza *sospesa*; figura 107. battuta 2.ª 3.ª e 4.ª. In tutti questi casi si sfugge il centro, e si dà luogo alla *sintassi figurata*. Finalmente le dissonanze possono sfuggire i loro centri naturali, senza uscire dal *modo*, col movere il basso nel momento della *risoluzione*. Vediamolo.

Dissonanza di 4.ª

Questa dissonanza per *sintassi regolare* ha la sua *risoluzione* naturale sulla 3.ª Ma senza uscire dal *modo* può sfuggire questo centro e *risolvere*

1.° Sull' 8.ª, facendo sbalzare il basso di 3.ª all' insù, o di 6.ª all' ingiù; figura 112.

2.° Sulla 5.ª, se il basso monta di 6.ª, o scende di 3.ª, figura 112. battuta 8ª.

3.° Sulla sesta; se il basso monta di 5.ª, o cala di 4.ª; figura 112 battuta 5.ª

4.° Sulla 4.ª maggiore, se il basso scende di 2.ª maggiore, o monta di 7.ª minore; figura 112 battuta 10.

5.° Sulla seconda *superflua* nel *modo* minore, facendo montare il basso di 2.ª minore, o scendere di 7.ª maggiore; figura 112. battuta 13.

Dissonanza di 7.ª

Questa dissonanza per *sintassi semplice* ha la sua *risoluzione* naturale sulla 6.ª . Ma senza uscire dal *modo* può sfuggire questo centro, facendo movere il basso, e *risolvere*

1.° Sulla 3.ª, se il basso monta di 4.ª, o cala di 5.ª figura 113. battuta 2.ª

2.° Sulla quinta, facendo montare il basso di 2.ª maggiore, o calare di 7.ª minore. Figura 113. battuta 8. ed 8. 5 e 6.

3.° Sulla 4.ª maggiore, facendo montare il basso di 3.ª minore, o scendere di 6.ª maggiore. Figura 113. battuta 11.

4.° Sulla 5.ª minore, facendo montare il basso di 2.ª maggiore, o scendere di 7.ª minore. Figura 113. battuta 14.

5.° Sulla 2.ª superflua, se il basso monta di 5.ª minore, o scende di 4.ª maggiore: locchè ha luogo nel *modo* minore. Figura 113. battuta 17.

Dissonanza di 9.ª

La *risoluzione* naturale per *sintassi regolare* di questa dissonanza è di cadere sull'8.ª Ma senza uscire del *modo* può sfuggire questo centro, e *risolvere*

1.° Sulla 6.ª, movendosi il basso o verso la 3.ª insù, o verso la 6.ª ingiù. Figura 114. battuta 2.ª

2.° Sulla 3.ª, se il basso monta di 6.ª, o scende di 3.ª Figura 114. battuta 6.

3.° Sulla 5.ª, se il basso monta di 4.ª, o scende di 5.ª Figura 114 battuta 9ª.

4.° Sulla 4.ª maggiore, se il basso monta di 5.ª minore, o scende di 4.ª maggiore. Figura 114. battuta 12.

5.° Sulla 7.ª minore, se il basso monta di 2.ª maggiore, o scende di 7.ª minore. Figura 114. battuta 16.

6.° Sulla 5.ª minore, se il basso monta di 4.ª maggiore, o scende di 5.ª minore. Figura 114. battuta 19.

Dissonanza del basso.

Questa dissonanza non può sfuggire il suo centro naturale, senza uscire del modo; quindi è che se ne parlerà in seguito.

Ecco presso a poco tutte le maniere di sfuggire i centri con *sintassi figurata*, restando nelle note organiche del *modo*.

Prima di lasciar questo capo, è buono osservare, che non tutte queste *risoluzioni* sono di eguale effetto. Tocca al compositore di regolarsi col suo gusto, e colla sua esperienza.

CAPO V.

Degli accordi di modulazione.

Tutti i sei accordi di *semplice successione* possono anche servire alla modulazione. Ma gli accordi essenzialmente di modulazione sono:

1.° L' accordo perfetto superfluo colla 7.ª aggiunta, e i suoi derivati.

2.° L' accordo perfetto diminuito semplice, e colla 7.ª aggiunta, e i suoi derivati.

3.° L' accordo perfetto misto o semplice, o colla 7.ª, e i suoi derivati. Prima di esaminarli fa d' uopo determinare la nozione di *modulazione*.

CAPO VI.

Della Modulazione.

Certa cosa è, che volendo stare in un *modo* solo senza mai uscirne, col maneggiare tutti gli accordi annoverati nel capo 3.°, può farsi ottima musica. Ma alla lunga riuscirebbe monotona e nojosa. Dunque si è cercato di allargare i confini dell' Armonia, e d' indurvi varietà, e si è trovato che questo scopo potevasi ottenere cangiando *modo*. Il giro armonico con cui si passa da un *modo* in un altro, chiamasi *modulazione*.

Nell' infanzia della musica la *modulazione* si stendeva tutt' al più a passare nel *modo* della *dominante*, della *suddominante*, e della *sussensibile*. Ma procedendo innanzi quest' arte ha portato le *modulazioni* sino all' eccesso: eccesso tale che ha distrutta l' *unità armonica*, (la quale unità è l' oggetto di tutte le belle arti) ed ha rendute familiari le grandi *modulazioni*, ch' erano altra volta colpi di riserva in qualche straordinaria situazione. La musica, come oggi è praticata, ubbriaca a forza di armonia; in vece di movere il cuore; smussa la sensibilità, in vece di svegliarla; e la consuma in luogo di conservarla, dando all'udito piuttosto delle convulsioni, che delle emozioni.

Evidentemente dopo aver fissato il *modo*, il compositore non dee giammai farlo perder di vista, per conservare l'unità di situazione che si determina appunto collo scegliere e fissare un *modo*. E certamente questo contiene in se un giro tale di modulazioni, che può bastare ad indurre gran varietà nell' armonia. Infatti scelto, per esempio, il *modo* di *do*, in primo luogo si modula sulla *dominante sol*, la quale si trae dietro il suo *modo* relativo minore *mi*, *media* del *modo* principale. In secondo luogo si può modulare sulla *suddominante fa*: questa ancora si trae dietro il suo relativo *re*, *summedia* del *modo* principale. In terzo luogo il *modo* principale può modulare nel suo relativo che è la *sussensibile la*. Ed ecco un giro di sei *modi* senza fare obbliare all' orecchio il *modo* principale. E non bastano sei modulazioni in una composizione? Confessiamo pure che un compositore dee avere una grande sterilità nella imaginazione, o poca arte, per ricorrere a strane e spesse modulazioni, a continui punti coronati, ed a frasi istrumentali piuttosto che cantabili, ed a trasformare la voce in un istrumento, togliendole il più bel pregio, quello cioè di essere un organo immediatamente unito all' anima che sente, e per conseguenza il più atto ad esprimere tutti i moti del cuore. So bene che è difficil cosa il trovare delle nuove frasi, ed il tornire un bel periodo

armonico: ma collo studio e coll' arte si viene a capo di tutto. Intanto lasciamo ciò ai trattatisti di rettorica armonica, e torniamo al nostro proposito.

Abbiamo nel primo Libro osservato, che i cinque tuoni di un *modo* son tali, che se ne possono incontrar quattro tutti insieme in altri *modi*. Non è così de' due suoi semituoni. Questi due uniti insieme non s' incontrano in nessun altro *modo*.

Lo stesso dee dirsi degli accordi. Gli accordi *centrali* di un *modo* possono incontrarsi in altri modi; ma gli accordi *centripeti* di un modo, non s' incontrano mai più in alcun altro; tranne l' accordo di 7.ª diminuita, il quale (grazie agli strumenti temperati, che portano l' eguaglianza dei dodici semituoni dell' alfabeto musicale) può convenire a quattro *modi* differenti, come si vedrà in seguito.

Infatti un medesimo accordo perfetto può essere per esempio, *modale* di un *modo*, *suddominante* di un altro, e *dominante* di un 3.º Vedi la figura 4.ª Quindi è, che anche il suo primo derivato può essere *media* del primo, *sussensibile* del secondo, e *sensibile* del terzo *modo*. Il secondo derivato può essere *dominante* del primo, *modale* del secondo, e *summedia* del terzo *modo*.

Non accade lo stesso cogli *accordi centripeti*. Questi sono accordi determinati di un *modo* solo. Quindi

1.° L' accordo di 7.ª di *dominante* non appartiene che alla *dominante* di un solo *modo*: e per conseguenza il suo primo derivato è sempre la *sensibile*; il secondo sempre la *summedia*; il terzo sempre la *suddominante* del medesimo *modo*.

2.° L' accordo di 7.ª di *sensibile* appartiene alla *sensibile* di un *modo* solo. Quindi il suo primo derivato è sempre la *summedia*; il secondo la *suddominante*; il 3.° la *sussensibile* dello stesso *modo*.

3.° L' accordo di 7.ª di *summedia* appartiene alla *summedia* di un *modo* solo: e quindi il primo derivato è la *suddominante*, il secondo la *sussensibile*, ed il terzo la *modale* dello stesso *modo*.

4.° L' accordo perfetto superfluo colla 7.ª aggiunta è identicamente lo stesso che quello di 7.ª di *dominante*, se non che la sua 5.ª è *superflua*.

5.° L' accordo perfetto misto: o colla 7.ª minore aggiunta, o senza, è sempre la *summedia* di un *modo* minore, e per conseguenza il primo derivato è la *suddominante* accresciuta, il secondo la *sussensibile* il terzo la *modale* dello stesso *modo*.

6.° L' accordo perfetto diminuito colla 7.ª, o senza: è sempre la *suddominante accresciuta* di un *modo* minore; e quindi il primo derivato è la *sussensibile*, il secondo

la *modale* , ed il 3.° la *media* dello stesso *modo* minore.

7.° L' accordo di doppia 7.ª appartiene alla *dominante* di un solo *modo*.

Gli accordi dissonanti poi , non avendo in loro la quinta minore (germe di moto e di determinata tendenza) possono chiamarsi *accordi di successione indeterminata*, e per conseguenza possono appartenere a varj *modi*.

Da quel che abbiamo finora esposto , gli accordi di modulazione possono dividersi in tre classi. La prima abbraccia quegli accordi che menano direttamente alla *modale* e a' suoi due derivati. Noi gli chiameremo accordi di *modulazione immediata*.

La seconda classe abbraccia gli accordi che menano alle altre note del *modo*. Questi gli chiameremo accordi di *modulazione mediata*.

Gli accordi della 3.a classe sono tutti gli accordi dissonanti di 4.ª , di 7.ª , di 9.ª , e di 2.° e 4.ª , i quali abbiamo già chiamati accordi di *modulazione indeterminata*.

Posto ciò , si può *modulare* in quattro maniere ; 1°. uscendo dal *modo* in cui si sta, senza perciò entrar subito in un altro *modo*; 2.° entrando immediatamente nel nuovo *modo*; 3.° entrandovi mediatamente ; 4.° entrandovi di botto.

CAPO VII.

Della maniera di uscire dal modo.

Da quel che abbiamo detto nel primo Libro sulla costituzione organica del *modo* segue, che sette intervalli, cinque di tuono, e due di semituono ne costituiscono la natura. Da ciò si deduce, che se si altera uno di quest' intervalli, cangiasi immediatamente il *modo*. Non bisogna però confondere i modi cantabili colle note organiche del *modo*: quelle sono note di *composizione*, e queste sono parti integranti del corpo armonico. Vedi la figura 115., ove le note *sol*♯ alla prima battuta, *do*♯ alla 4.ª, *fa*♯ e *re*♯ alla 7.ª, sono tutte modi cantabili, e perciò non cangiano punto il *modo*.

Ma dirà taluno: come può cangiarsi *modo* senza entrare immediatamente in un altro? Rispondiamo che si può benissimo. Se dopo aver cangiata una nota organica di un *modo*, s' introducono nell' armonia degli accordi *centrali*, o uno de' loro derivati, siccome ognuno di loro può appartenere a tre *modi* differenti, come si è detto nel Capitolo precedente, così è chiaro che il nuovo *modo* non è determinato, ma resta indeciso finchè non si batta un accordo di modulazione o *immediata*, o *mediata* per definitivamente fissarlo. Vedi figura 116. ove alla

prima battuta cangiando il *mi* in *mi b* si cangia il *modo* senza determinarne un nuovo; poichè l'accordo *do mi b sol*, può essere *modale* di *do* 3.a minore, può essere *suddominante* di *sol* 3.a minore, e finalmente può essere *sussensibile* di *mi b*. Gli accordi poi di 3.a e 6.a della seconda e terza battuta sono egualmente indeterminati, potendo ciascuno di essi appartenere a tre *modi*.

Lo stesso dicasi degli accordi perfetti della quarta, e della quinta battuta. Ma nella sesta battuta, l'accordo *re fa sol si* fondamentale dell'accordo di 7.a di *dominante*, determina il modo di *do*.

La medesima cosa si può osservare nella figura 117., ove alla seconda battuta si cangia *modo*, cangiando la *sensibile si* in *sib*, e si va errando d'accordo in accordo senza entrare in alcun *modo*: ma nella nona battuta *il fa* terzo derivato dell'accordo di 7.a di *dominante*, fissa il modo di *do*. Dunque resta provato, che si può uscire da un *modo* senza entrare in un altro, coll'adoperare degli accordi *centrali*.

CAPO VIII.

Della modulazione immediata.

S' intende per modulazione *immediata* l'introdurre nel corso dell'armonia gli accordi di *modulazione immediata*, che menano dritto o alla *modale*, o a' derivati della *modale* dell'altro *modo*. Questi accordi sono cinque.

1.° L'accordo di 7.ª di *dominante* co' suoi tre derivati.

2.° L'accordo di 7.ª di *sensibile* co' suoi tre derivati.

3.° L'accordo di 7.ª diminuita co' suoi derivati.

4.° L'accordo perfetto superfluo colla 7.ª minore aggiunta co' suoi derivati.

5.° L'accordo di doppia settima.

Scorriamoli ad uno ad uno.

Sia il modo di *do* figura 118, e sia l'accordo perfetto *mi*, *sol*, *do* sulla sua *modale*. Se si vuol far uso dell'accordo di 7.ª di *dominante* co' suoi derivati per entrare nel *modo* di *sol*, per esempio, cioè coll'accordo *re fa* ♯ *la do*; egli è chiaro che battendo dopo l'accordo *mi*, *sol*, *do* una di queste quattro note, si va a riuscire nel *modo* di *sol*. Infatti nella seconda battuta l'accordo fondamentale *re fa* ♯ *la do* mena

alla *modale sol.* Se si batte il suo primo derivato *fa* ♯ mena alla stessa *modale* (battuta quinta). Se si batte il secondo derivato *la* (battuta ottava), questo mena o alla *modale* , o alla *media* dello stesso *sol.* Finalmente se si batte il suo terzo derivato *do* (battuta 11.ª) , questo mena alla *media* dello stesso *sol.* Ed ecco quattro vie per entrare *immediatamente* nel *modo* di *sol.*

Se si vuole adoperare l' accordo di 7.ª di *sensibile* , corre la medesima regola. Vedi la figura 119. ove si osserva alla seconda battuta, che la fondamentale *fa* ♯ mena colla sua tendenza alla *modale sol* ; che il primo derivato *la* (battuta 5.ª) mena o alla *modale sol* , o alla *media si* ; che il secondo derivato *do* (battuta 8.ª) mena alla *media si* ; e che finalmente (battuta 11.ª) il terzo derivato mena alla *dominante* con 4.ª e 6.ª , considerandola secondo derivato della *modale sol.* Ed ecco aperte quattro altre strade per entrare nel *modo* di *sol immediatamente.*

Se poi si vuol praticare l' accordo di 7.ª diminuita per entrare in un *modo* minore , per esempio in quello di *la* , vedi la figura 120. ove nella seconda battuta il *sol*♯ fondamentale dell' accordo mena dritto alla *modale la* : che il *si* primo derivato (battuta quinta) mena tanto alla *modale la*, quanto alla *media do* : che il *re* , (battuta 8.ª)

secondo derivato, mena a *do media*: e che finalmente il *fa* terzo derivato (battuta 11.), mena al *mi dominante*, ma con 4.ª e 6.ª, considerandola secondo derivato della *modale la*.

Se si vuol praticare l' accordo perfetto *superfluo* colla 7.ª minore; vedi la figura 121., ove nella prima battuta questo accordo mena alla *modale* del *modo* di *fa*; nella 3.ª battuta il primo derivato mena alla *modale*; nella 5.ª battuta il secondo derivato mena alla *media*; e finalmente il terzo derivato alla [illegible] battuta mena alla *media*. Ed ecco quattro altre strade per entrare immediatamente in un nuovo *modo*.

Finalmente se si pratica l' accordo di doppia 7.ª, si entra immediatamente nel *modo di fa*. Vedi la figura 122., ove dopo l' accordo *mi sol do*, battendo l' accordo di doppia 7.ª *mi sol sib re* si entra immediatamente nella *dominante* di *fa*, ma con 4.ª e 6.ª, considerandola secondo derivato della *modale fa la do*.

Quest' ultimo accordo unito ai dodici altri annoverati in questo Capo, stabilisce tredici maniere di entrare immediatamente in un nuovo *modo*, e sembra che altre strade non ci offre l' armonia, per determinare una modulazione *immediata* sopra un nuovo *modo*.

CAPO IX.

Della modulazione mediata.

S' intende sotto il nome di *modulazione mediata* l' introdurre nell' armonia quegli accordi che non menano dritto nè alla *modale* del nuovo *modo*, nè a' suoi derivati; ma sì a quegli accordi, che necessariamente precedono gli accordi di *modulazione immediata*. Questi accordi sono tre.

1.° L' accordo di 7.ª di *summedia* co' suoi derivati.

2.° L' accordo perfetto misto colla 7.ª minore, o senza, co' suoi derivati.

3.° L' accordo perfetto diminuito colla 7.ª minore, o senza, co' suoi derivati.

Scorriamoli ad uno ad uno.

Fissato il *modo* di *do* e la sua *modale* coll' accordo perfetto *mi sol do* (figura 123) nella seconda battuta senza cangiare alcuna delle note organiche del *modo*, s' introduce un accordo appartenente ad altro *modo*, cioè l'accordo di 7.ª di *summedia* del *modo* di *sol*, che è *la do mi sol*: il quale accordo tendendo per sua natura a *re* con accordo perfetto maggiore, fa sì che si entri non *immediatamente*, ma *mediatamente* nel *modo* di *sol*; cioè per mezzo dell' accordo della sua *summedia*, che non è accordo di modulazione *immedia-*

ta. Lo stesso dicasi de' suoi derivati (battuta 6.ª 10.ª 14.ª).

Se si vuole adoperare l' accordo perfetto misto, vedi la figura 124, ove nella seconda battuta l' accordo determina il *si* ad esser *summedia* del *modo* minore di *la*, che scende alla *dominante* di questo nuovo *modo*. Vedi nella medesima figura 124. i suoi tre derivati alla quinta, ottava ed ~~tredecima~~ nona battuta.

Se finalmente si vuol praticare l' accordo perfetto *diminuito*, vedi la figura 125, ove questo accordo alla seconda battuta mena alla *dominante* del nuovo *modo* minore. Lo stesso dicasi de' suoi derivati alla 6.ª, 10.ª e 14.ª battuta.

Ecco dodici altri cammini (*mediati* però) per entrare in un nuovo *modo*.

CAPO X.

Della modulazione di botto.

Un' altra maniera di *modulare* ci resta ad esaminare, e questa ha luogo, quando senza transizione di accordo di modulazione, si salta sulla *modale* di un nuovo *modo*. Vedine qualche esempio nella figura 126.

In queste modulazioni istantanee bisogna molto badare alla loro scelta. Ma se si vuol dare una regola generale, è quella di preferire *modi* analoghi al *modo* principale; ma ciò è un affare di sperienza e di gusto. Si conosce, per esempio, che dopo aver fatto un periodo in un *modo* minore, si va spesso di botto al *modo* principale, cioè a quello di cui esso è *sussensibile*. Dippiù si conosce, che dopo un periodo di un *modo* maggiore, si salta con effetto alla sesta minore con accordo perfetto maggiore. Il Maestro Schuster passò con ardita, ma piacevole sensazione alla 3.ª minore di un *modo* maggiore senza alcun intermedio: figura 127. Il resto si lascia al gusto ed alla sensibilità del compositore.

Dal fin quì detto si può inferire, che il numero delle modulazioni è determinato, poichè una nota *modale* non può trasformarsi, che in *summedia*, in *media*, in *suddominante*, in *dominante*, in *sussensibile* o

in *sensibile* di un *modo* tanto maggiore, che minore. Vediamolo col fatto

Sia il modo *do* (figura 129), e la sua *modale* coll' accordo perfetto *mi sol do*. Questa nota *do* si può trasformare.

1.° In *summedia*, e determinatamente non può esserlo, che del *modo* o maggiore, o minore di *sib*: figura 129.

2.° In *media* del *modo* maggiore di *lab*, o del *modo* minore di *la*: figura 130.

3.° In *suddominante* del *modo* maggiore, o minore di *sol*: figura 131.

4.° In *dominante* del *modo* o maggiore, o minore di *fa*, figura 132.

5.° In *sussensibile* del *modo* maggiore di *mib*, o del *modo* minore di *mi*: figura 133.

6.° Finalmente in *sensibile* del *modo* maggiore, o minore di *reb*: figura 134.

Lo stesso può dirsi di tutt' i suoni dell' abbicci armonico. Dunqne se ogni suono è capace di quattordici modulazioni, sette di *modo* maggiore, e sette di *modo* minore, moltiplicando i dodici suoni dell' abbiccì per quattordici, si avrà il numero di 168. modulazioni, 84. in un *modo* maggiore, ed 84. in un *modo* minore.

CAPO XI.

De' tropi, o figure armoniche.

Abbiamo detto nel principio di questo libro, che la sintassi figurata della musica consisteva nello sfuggire, che fanno gli accordi i loro centri naturali: ed abbiamo scorse tutte le maniere di sfuggire questi centri, senza uscire dal *modo*. Abbiamo veduto inoltre, che introducendo nell' armonia gli accordi di *modulazione*, si entrava in altri *modi*, e ne abbiamo esposta la teoria. Resta ora ad esaminare due altre maniere generali di sfuggire i centri, che noi chiameremo *tropi*, o *figure* musicali. Il primo *tropo* è la *sostituzione* di un accordo *centripeto* ad un accordo *centrale*. Il secondo è la *trasformazione* delle note per mezzo degli accidenti, cioè de' diesis, de' bemolli, e de' bequadri.

CAPO XII.

Della sostituzione degli accordi.

Se nel momento che un accordo *centripeto* va a cadere sopra di un accordo *centrale*, si sostituisce a quest' ultimo un accordo di *modulazione*; s' introduce nell' armonia un' altra tendenza ed un altro centro. Or siccome ci sono due specie di accordi di *modulazione*, uno di modulazione *immediata*, e l' altro di modulazione *mediata*, così questo *tropo* può dividersi in due classi. La prima abbraccia le *sostituzioni* di un accordo di modulazione *immediata*, e la seconda quelle di un accordo di modulazione *mediata*.

La prima classe contiene in se cinque accordi a *sostituire*. Scorriamoli tutti.

1.° Nella figura 135 si *sostituisce* nella seconda battuta l' accordo di 7.ª di *dominante do mi sol sib* all' accordo centrale *mi sol do*. Nel capo 5.° del secondo libro pag. 36. parlando della tendenza dell' accordo di *dominante*, si è detto che il *fa* dell' accordo *sol si re-fa* poteva tendere alla sua quarta *sib*. Eccolo verificato in questa *sostituzione*, ove il *si* dell' accordo *re fa sol si* tende alla sua 4.ª *mi*; il *sol* tende a *do*, il *fa* a *sib*, ed il *re* a *sol*. Ciò può farsi anche co' derivati dello stesso accordo *do mi sol sib*. Vedi la medesima figura.

2.º Nella figura 136. si *sostituisce* nella seconda battuta un terzo derivato di un accordo di 7.ª di *dominante*, *sib do mi sol*, all' accordo di 3.ª e 6.ª *si re sol*, centro naturale dell' accordo precedente.

3.º Nella figura 137. si *sostituisce* nella seconda battuta un accordo di 7.ª di *sensibile* ad un primo derivato di un accordo perfetto; cioè l' accordo *mi sol sib re* all' accordo *mi sol do*. Lo stesso dicasi de' suoi derivati. Vedi la medesima figura.

4.º Nella figura 138. si *sostituisce* nella seconda battuta un accordo di 7.ª diminuita ad un accordo *centrale*: cioè l' accordo *sol*♯ *si-re-fa* all' accordo *do-mi-sol-do*. Lo stesso può farsi co' suoi derivati. Vedi la medesima figura.

5.º Nella figura 139. si *sostituisce* nella seconda battuta un accordo di 7.ª di *dominante* ad un accordo di 7.ª diminuita; cioè l' accordo *sol-si-re-fa* all' accordo *la-do-mi*. Vedi i suoi derivati alla medesima figura.

La seconda classe abbraccia la *sostituzione* degli accordi di modulazione *mediata* agli accordi di modulazione *immediata*; e ciò può farsi in tre maniere.

1.º Nella figura 140. nella seconda battuta, si *sostituisce* un accordo di 7.ª di *summedia* ad un accordo perfetto *centrale*, cioè l' accordo *do mi sol la* all' accordo *do mi sol do*. Vedine i derivati nella stessa figura.

Nella figura 141. si sostituisce nella seconda battuta un accordo perfetto *misto* con 7.ª minore ad un secondo derivato di un accordo di *dominante*, cioè l'accordo *si-re♯ fa la* all' accordo *mi sol♯ si*. La stessa figura ne presenta i derivati.

Nella figura 142. si *sostituisce* nella seconda battuta un accordo perfetto *diminuito* ad un accordo di *dominante*, cioè l'accordo *re♯ fa la do* all' accordo *mi sol♯ si*. La medesima figura ne espone i derivati.

Queste sono le otto maniere di modulare, *sostituendo* un accordo di modulazione o *immediata*, o *mediata* ad un accordo o *centrale*, o ad un derivato di un accordo *centrale*. Passiamo ora al secondo tropo, cioè alle *trasformazioni* delle note; ma per ben comprenderle, fa d' uopo esaminare la natura e gli aspetti dell' accordo di 7.ª diminuita.

CAPO XIII.

Della natura e degli aspetti dell' accordo di 7.ª diminuita.

Gli elementi di questo accordo sono tre terze minori. Or il nostro alfabeto armonico non comporta che tre sole serie di terze minori. La prima è quella di *si re-fa-lab.* La seconda quella di *do♯ mi sol sib.* La terza quella di *mi sol sib reb.* Ogni altra serie di terze minori rientra naturalmente in una di queste tre. Infatti posta una serie *si-re-fa-lab*, le tre altre, che possono farsi con questi quattro suoni, sono identicamente la medesima serie, cioè *re-fa-lab dob*, o pure l'altra *fa lab dob mibb*, o finalmente *sol♯ si re fa.* Solamente ci è in alcune un cangiamento di ortografia, ma i suoni e le note sul cimbalo sono le medesime. Questi cangiamenti sono, *dob* in vece di *si*, e *mibb* in vece *di re.* Ciò avviene perchè la nostra ottava è divisa in dodici semituoni eguali fra di loro, e per conseguenza potendosi esprimere le note e con diesis e con bemolli, il medesimo suono sul cimbalo può esser considerato sotto due aspetti: per esempio *do♯* è lo stesso che *reb.* Questi due medesimi suoni sono differenti solamente come note, e come rapportati a differenti *modi.*

Per avere una nozione chiara di ciò, e

per dare una formola generale di questo accordo, supponiamo che le terze che nascono dalle sette note della scala sieno tutte minori. E' chiaro che le prime terze abbracciano tutte le seguenti. Infatti la prima *do-mi-sol-si*, la seconda *re-fa-la-do*, e la terza *mi sol si re*, contengono in se tutte le altre che si possono fare successivamente, come ognuno può verificare da se.

Or siccome questo accordo è sempre dato alla *sensibile* del *modo* minore, ne segue che ognuno di questi accordi mena in quattro modi minori: e siccome tre sono gli accordi di 7.ª diminuita, così con essi si può modulare in dodici modi minori. Infatti prendendo (figura 143.) la prima serie *si-re-fa-lab*, se ogni nota è una *sensibile*, con questa prima serie si entra ne' *modi* minori di *do*, di *mib* di *solb*, di *la* (considerando il *lab*, come un *sol*♯). Prendendo la seconda serie *do*♯ *mi-sol-sib*, si va ne' *modi* minori di *re*, di *fa*, di *lab*, e di *si*, prendendo il *sib* per *la*♯♯, che è lo stesso suono sul cimbalo. Finalmente prendendo la terza serie *fa*♯ *la-do-mib*, si modula nei *modi* minori di *sol*, *di sib*, *di reb*, e finalmente di *mi*, prendendo il *mib* in vece di *re*♯? Resterebbero i modi minori di *do*♯, o di *fa*♯; ma chi non vede, che questi modi sono i medesimi di *reb*, e di *solb*? Dunque anche questi rientrano nelle tre serie. Il pri-

mo nella serie di *fa*♯ *la-do-mib* , prendendola così : *si*♯ in vece di *do* ; *re*♯ in vece di *mib* e *fa-la*. E l' altro *modo* minore *fa*♯ entra nella serie *si-re-fa-lab* , prendendo *mi*♯ in vece *di fa* , e *sol*♯ invece di *lab* e *si-re*.

Dal fin quì detto si può argomentare la fecondità in modulazioni di questo accordo , e le sorprese armoniche che con esso si possono praticare : ma non è da tutti il farlo con gusto e con piacevole risultamento.

CAPO XIV.

Delle trasformazioni armoniche.

Il secondo tropo che abbiamo esposto nel capo 12. , è appunto il cangiamento di un *modo* in un altro per mezzo delle *trasformazioni* di una nota in un' altra , col cangiamento degli accidenti. E ben si scorge che questa maniera di modulare è dovuta all' accordo di 7.ª diminuita. Molti sono gli esempj che se ne possono addurre : ma noi ne sceglieremo pochi , lasciando il resto alla sagacità del compositore , alla sua esperienza , ed alla lettura de' gran modelli.

Nella figura 144. nella sesta battuta , si osserva il *fa* della battuta antecedente *trasformato* in *mi*♯ , il quale forma una sesta superflua sulla nota grave *sol*. Questo accor-

do così considerato, mena a *fa*♯ *dominante* del *modo* di *si*. Questa modulazione per mezzo della suddetta *trasformazione*, rientra poi nella classe delle *sostituzioni* di un accordo di modulazione *mediata*, poichè non mena ad una *modale*, o a un suo derivato, ma sì bene ad una *dominante*.

Nella figura 145. (battuta quarta) si *trasforma* il *re*♯ in *mib*: e così tutto l'accordo di 6.ª superflua vien cangiato in accordo di 7.ª di *dominante* del *modo* di *sib*, sulla *modale* del quale va a cadere.

Nella figura 146. si osserva (battuta terza) il *si trasformato* in *dob sussensibile* del *modo* minore di *mib*.

Nella figura 147. si vede (battuta quarta) una 4.ª maggiore, che *prepara* una 4.ª minore dissonante, per mezzo della *trasformazione* del *fa* del basso in *mi*♯.

Nella figura 148. (battuta terza) una dissonanza di 4.ª è *preparata* dalla 2.ª superflua, per mezzo della *trasformazione* del *sol*♯ in *lab*, e del *si* in *dob*.

Nella figura 149. si osserva (battuta quinta) una dissonanza di 4.ª *preparata* da una 6.ª superflua, col *trasformare* il *re*♯ in *mib*. Queste *preparazioni* (figura 147., 148., 149.) furono promesse al Capo 19. L. 2.

Nella figura 150. (battuta quarta) una quarta maggiore *prepara* una dissonanza di 7.ª, col *trasformare* il *fa* del basso in *mi*♯.

Nella figura 151. (battuta seconda) una dissonanza di 7.ª vien *preparata* da una 2.ª superflua, *trasformando* il *fa* del basso in *mi*♯.

Nella figura 152. (battuta terza) una 6.ª superflua *prepara* una dissonanza di 7.ª, supponendo il *fa* del basso *trasformato* in *mi*♯.

Nella figura 153. (battuta seconda) una 7.ª minore consonante *prepara* una 7.ª minore dissonante. Queste *preparazioni* (figura 150, 151, 152, 153.) furono promesse al Capo 20. L. 2.

Nella figura 154. una 4.ª maggiore (battuta terza) *prepara* una dissonanza di 9.ª

Nella figura 155. (battuta seconda) una dissonanza di 9.ª è *preparata* da una 2.ª superflua, *trasformando* il *fa* del basso in *mi*♯.

Nella figura 156. (battuta seconda) una 6.ª superflua *prepara* una dissonanza di 9.ª *trasformando* il *fa* del basso in *mi*♯. Queste *preparazioni* (figura 154, 155, 156.) furono promesse al Capo 21. L. 2.

Nella figura 157. l'accordo di 7.ª diminuita *fa*♯ *la do mib* invece di cadere sul *modo* minore di *sol* suo centro, per mezzo della *trasformazione* del *fa*♯ in *solb*, va a cadere sul *modo* minore di *sib*; e nella terza battuta l'accordo *mi sol sib reb* invece di cadere sul *modo* minore di *fa* suo centro, per mezzo della *trasformazione* del *mi* in *fab* cade sul *modo* minore di *lab*.

Altri esempj si trovano sovente nelle cantate dello Scarlatti, dell' Astorga, e di altri antichi autori, i quali però adoperavano queste *trasformazioni* il più delle volte nelle composizioni a cimbalo solo, come quello che ha la tastiera immobile, e i dodici semituoni eguali fra di loro; laddove negli strumenti a tastiera mobile, come sono gli strumenti a corde ed arco, i semituoni ed i tuoni non sono eguali, come sanno coloro che conoscono la teoria della divisione della corda sonora. Ma dirà taluno: come va che nelle grandi orchestre gli strumenti *temperati*, cioè quelli a tastiera fissa, come sono tutti gli strumenti da fiato, si accordano con quelli a tastiera mobile, quali sono gli strumenti a corda ed arco? Si risponde, che gli strumenti a tastiera mobile potendo formare i suoni collo spingere, o ritirar le dita, possono adattarsi a farli analoghi a quelli degli strumenti a tastiera fissa. Purnondimeno spesso avviene, che nelle grandi orchestre gli strumenti da fiato mal si accordano con quelli a corde: ciò accade quando si entra ne' *modi* che sono carichi di accidenti; poichè è difficile allora l' intendersi fra di loro; tanto più che gli strumenti da fiato vanno soggetti ad alterarsi dopo lungo sonare, per via del fiato, che gl' inumidisce, gli gonfia, e per conseguenza ne ristringe il meato, e ne altera il suono. Per queste due ragioni i

nostri buoni antichi compositori erano molto parchi di siffatti istrumenti. Se si vuole una pruova di fatto di questa verità, basta una sola esperienza. Spesso i medesimi pezzi di musica, che nel teatro per la mescolanza degli strumenti a tastiera mobile ed a tastiera fissa, producono un effetto un po losco; quando poi si sentono eseguiti dalle bande militari, che tutte si compongono di strumenti da fiato ed a tastiera fissa, l' effetto n' è chiaro e pieno di armonia.

CAPO XV.

Regole generali per l' uso delle modulazioni.

Benchè la maniera di maneggiare le modulazioni appartenga piuttosto ad una rettorica, che ad una grammatica musica; pure perchè questa materia può mettere in maggior lume le regole finora esposte, ci siamo indotti a farne qualche parola.

Siccome la musica è fatta per imitare dilettando, così può stabilirsi per regola generale, che nel modulare non debbesi offendere l'orecchio con passare in *modi* affatto eterogenei, e lontani dal *modo* principale. Può darsi tal volta, che la situazione della scena, che l'espressione della parola richiegga qualche sorpresa armonica; ma pure ciò va

praticato con molto magistero, poichè le belle arti debbono imitare la natura perfetta e ideale. Per far ciò è necessario consultare l'esperienza tanto propria, che quella de' classici maestri. Noi daremo alcune regole che ci sono sembrate le più generali, e le più sicure.

1.° S' insegna, che l'accordo di modulazione debba contenere o due, o almeno una nota dell' accordo precedente. Per esempio nella figura 118 il *do* della prima battuta resta nell' accordo di modulazione seguente, e serve come di legame tra un *modo* e l'altro. Pur questa regola, comechè buona è soggetta a molte eccezioni. Vedi le figure 126, a 127, e 158.

2.° La regola più sicura quando si vuol modulare, è di scegliere un accordo comune ed ambo i *modi*, cioè a quello onde si parte, ed a quello ove si va. Questa regola rende piacevoli le modulazioni, che in ogni altra maniera riuscirebbero troppo dure per l'orecchio. Vedi la figura 159. Volendo passare dal *modo* minore di *la* nel *modo* minore di ~~sol~~, se vi si passa per mezzo della *sensibile la*♯, l'orecchio è offeso dalla durezza di questo passaggio; poichè s'immettono subito nell'armonia tre note affatto distruttive della costituzione organica del modo di *la* cioè *fa*♯, *la*♯ e *do*♯: laddove se si passa per la nota

sol con 3.ª e 6.ª figura 160, questa nota e questo accordo essendo comuni ad ambo i *modi*, rendono il passaggio soave e di bellissimo effetto.

3.° È ottima regola il far sì che mentre un termine dell' intervallo centripeto sfugge il suo centro, l' altro cada nel suo; e nel tempo stesso un' altra nota indifferente dell' accordo supplisca al centro sfuggito. Vedi la figura 161. Nella terza battuta la nota *si* sfugge il suo centro *do*, e si cangia in *sib*; ma la nota *re* dell' accordo antecedente, ed il *sol* del basso cadono esse sul centro *do*, mentre l' altro termine dell' intervallo *centripeto* cioè il *fa*, cade sul suo centro *mi*.

4.° Si può con ottimo effetto ritardare la caduta sul centro di uno de' termini dell' intervallo *centripeto*, mentre l' altro dà sfogo alla sua tendenza. Vedi la figura 162, e 163. Nella prima il *re*♯ (battuta seconda) uno de' termini dell' intervallo *centripeto la re*♯, cade sul suo centro *mi*, mentre l' altro cioè il *la* si ferma un poco a formare l' accordo di 4.ª e 5.ª e poi cade sul suo centro *sol*♯. Nella seconda figura (battuta seconda) il *fa* primo termine dell' intervallo *centripeto si fa* cade sul suo centro *mi* nella battuta terza; ma il *si* resta una battuta, per poi cadere sul suo centro *do* nella battuta seguente.

5.° Purchè si dia corso alla convergenza dell' accordo *centripeto* di 5.ª minore, o alla sua divergenza, quando sta sotto la forma di 4.ª maggiore, tanto l' una quanto l' altra può aver luogo o con una seconda maggiore, o con una seconda minore. Vedi la figura 158. ove il *fa* della seconda battuta cala di seconda maggiore, ed il *si* monta di seconda minore. Nella figura 164 (seconda battuta) il *fa* cade sul *mi* suo centro, ed il *si* monta anche al suo centro *do*, ma con modulazione, accrescendolo con un diesis, *do*♯. Vedi ancora la figura 165, in cui si può ossservare (nella battuta prima e seconda) una quinta minore *si fa* che va al suo centro, modulando nel *modo* minore di *do*, invece di cadere sul *modo* maggiore dello stesso *do*. Nella battuta terza e quarta, una 5.ª e 6.ª che non turba la sua tendenza, ma modula nel *modo* di *fa*, invece di cadere nel *modo* minore di *sol*. Finalmente nella battuta quinta la tendenza del *la* si ritarda fino alla battuta susseguente, ove cade sul *sib* suo centro; mentre l' altro termine dell' intervallo *centripeto mib la*, cioè il *mib* cade immediatamente sul suo centro *re*.

6.° Per dar più evidenza alla regola anzidetta, vedi la figura 166. Nella quarta battuta il *re*♯ della battuta antecedente cade sul suo centro *mi*; il *la* poi che dovrebbe cadere sul suo centro *sol*♯, seconda minore; cade

sul *sol* seconda maggiore, modulando in *do* con ottimo e nuovo effetto; poichè non so se questa modulazione sia ancora stata adoperata dai compositori. Da questo esempio si può raccogliere un altra regola di modulazione, ed è questa: che purchè si dia corso alle tendenze maggiori, le minori possono trascurarsi. Infattti nella ~~seconda~~ quarta battuta della medesima figura 166 si osserva l'intervallo di seconda superflua *do re*♯, il quale ha la sua tendenza divergente, cioè sull'intervallo *si* ♭ *mi*. Ma questa sua tendenza soddisfatta per metà vien del tutto assorbita nel centro della tendenza più risentita dell'intervallo *centripeto* di 4.ª maggiore *la re*♯.

Molte altre regole può ognuno imaginare da se o per propria esperienza, o per mezzo della lettura de' classici Italiani, i quali nelle loro composizioni hanno avuto costantemente in mira la melodia non solo nelle parti staccate del corpo armonico, sia nel canto, sia negli strumenti, ma ancora han procurato di dare un corso melodico alla successione degli accordi. Questo è il segreto della musica, ed il suo bello ideale. A questo scopo dee tendere il compositore, e non ad affastellare accordi sopra accordi, e strane modulazioni senza prepararvi l'orecchio, e fare della musica un rumore anzichè la più lusinghiera delle arti, come quella che si associa nel medesimo tempo agli accenti della

poèsia, della voce, e della mimica, e riproduce anzichè imita i sentimenti e le sensazioni, che si vogliono risvegliare. Molto resterebbe a dire sopra gli abusi della musica; ma ciò è materie di un trattato di composizione, e di eloquenza armonica, trattato che si desidera ancora.

Prima di passare al quarto ed ultimo libro è d' uopo 1.° riparare la dimenticanza dell' accordo di 6.ª minore sulla *suddominante* del *modo* minore; accordo molto adoperato da' nostri antichi, molto in uso nelle canzoni popolari del nostro regno, e di bellissimo effetto. Vedilo nella figura 166.

Ora a penetrare la vera natura di questo accordo bisogna ricordarci che nel *modo* maggiore le scale si dividono in due tetracordi perfettamente simili: ciò non accade nel *modo* minore, locchè ci ha fatto dire col Maestro Bianchi, che questo *modo* non è in natura, come il maggiore, ma che è tutto figlio dell' arte. Ora io dico che per dare al *modo* minore questa proprietà del *modo* maggiore, fa mestieri ordinarne le scale come nella figura 167. nella parte acuta, e nella figura 198. nella parte grave. — 69

Queste scale così ordinate ci danno occasione di fare tre osservazioni. La prima è, che come questa scala è tutta fattizia, non può accompagnarsi senza uscire dal modo;

e posto ciò può in varie maniere accompagnarsi, come vedremo nel libro seguente.

La seconda osservazione è appunto, l'uso dell' accordo di 6.a minore sulla *suddominante* del *modo* minore. Questo accordo nasce appunto della seconda minore fra la *summedia*, e la *modale* nel secondo tetracordo della scala discendente del *modo* minore così ordinata, per conservare l'analogia col primo tetracordo, il quale ha una seconda ~~maggio~~ minore fra la *sussensibile*, e la *dominante*.

La terza osservazione è, che con questa scala *si* può giustificare un processo armonico nello *stabat* del Pergolesi, che si crede un errore. Vedi la figura 199. Il *solb* del basso ha fatto maraviglia ai puristi, i quali dicono, che quella nota farebbe bel sentire se il *fa* fosse una *dominante* coll' accordo perfetto maggiore; ma che essendo *modale* quel *solb* non è nella costituzione organica del *modo* minore. Ma se si ammette la scala del *modo* minore così simmetrica per arte, come è la scala del *modo* maggiore, (figura 168.) si vede che può passare; come anche può passare l' accordo di 6.a superflua risoluto sopra un accordo perfetto minore, come si vede nella penultima, e nell' ultima battuta della figura 169.

Finalmente bisogna giustificarci dell' aver proposto il *canone* armonico della scala discendente del *modo* maggiore, senza la mo-

dulazione sulla *dominante*. Le ragioni che ci hanno mosso ad adottare quel canone sono state 1.° il non volere uscire dalle note organiche del *modo*, che sarebbero state alterate col *fa*♯; 2.° perchè ragion vuole che si ordini il canone, prima secondo la natura del *modo*, e poi con modulazioni, di cui lo studente non conosceva ancora la teoria; 3.° perchè potendosi fare nella scala discendente molte modulazioni, non ci era ragione onde preferirne una a tante altre; come vedrassi nel libro seguente.

LIBRO IV.

APPLICAZIONI GENERALI.

INTRODUZIONE.

Finora abbiamo esposto la teoria di tutti gli accordi praticati nel nostro presente sistema d' armonia ; quella delle loro tendenze naturali , e de' loro centri si regolari , che figurati. Ora altro non resta a fare a compimento di questo trattato , che applicare tutti gli accordi anzidetti 1.° a' periodi scolastici de' bassi : 2.° alle circolazioni armoniche.

CAPO I.

De' periodi scolastici de' bassi.

Noi intendiamo per *periodo scolastico* un dato intervallo replicato tante volte , quanto può star rinchiuso nello spazio di un' ottava, e senza alterare le note organiche del *modo*. Vedine un esempio nella figura 171. Ove un intervallo di quarta ascendente è portato sino al *fa* , dopo la qual nota si fa cadenza ; e non si porta più avanti , perchè ne riuscirebbe l' intervallo di quarta maggiore *fa-si* , che ne turba l' andamento.

Non bisogna creder però, che non si possa oltrepassare questo limite, e fare de' periodi traboccando fuori dell' ottava, ed alterando le note organiche del *modo* con delle modulazioni, come nella figura 172. ove nell' ottava battuta si evita l' intervallo di 4.ª maggiore facendo il *si* minore: ma ci ristringiamo fra questi limiti, sicuri che chi ben maneggia queste serie così circoscritte, avrà tanto in se da poterne applicare la teoria a qualunque siesi movimento del basso tanto regolare, che irregolare.

Questo periodo così definito procede per intervalli, che sono sette nel loro *genere*, e ventuno nella loro *specie*: di più questi periodi possono essere o ascendenti o discendenti, e si nel *modo* maggiore, che nel *modo* minore. Quindi calcolando tutte queste circostanze ne resulterebbero 84. serie.

Ma ciascuno può sperimentare da se, 1.° che molte di queste serie rientrano le une nelle altre, come la serie di ottave che equivale ad una scala. 2.° che alcune per la estensione degl' intervalli farebbero la serie molto corta, come il periodo o di seste, o di settime. 3.° Che alcune sono le medesime si nel *modo* maggiore, che nel minore. 4.° che alcune nel discendere non possono serbare la medesima regolarità ne' loro accordi, come lo possono nell' ascendere; e 5.° finalmente, che molte sono regolari per l' uniformità del

movimento e del intervallo, ma non per la melodia, e per l' effetto. Per tutte queste ragioni i classici maestri limitano questi periodi scolastici a dieci cioè.

1.° Scala ascendente del *modo* maggiore.
2.° Scala ascendente del *modo* minore.
3.° Scala discendente del *modo* maggiore.
4.° Scala discendente del *modo* minore
5.° Movimento di terze all' insù,
6.° Movimento di terze all' ingiù.
7.° Movimento di quarte all' insù.
8.° Movimento di quinte all' insù.
9.° Movimento di quinte all' ingiù.
10.° Scala discendente legata, o sincopata.

A queste noi aggiungeremo due altre serie, cioè

11.° Scala semitonata ascendente.
12.° Scala semitonata discendente.

Non rechi maraviglia se abbiamo annoverato queste scale tra' periodi regolari. Vero è che un abbicci non fa periodo, nè può rinchiudersi nella costituzione organica di alcun *modo*, ma come oggidì sono spesso adoperate, abbiam creduto di ben fare indicandone il maneggio. Presso gli antichi si trovano qualche volta adoperate, ma senza eccedere i limiti di un tetracordo.

CAPO II.

Scala ascendente del modo maggiore.

Per procedere con ordine nell' esposizione de' differenti accordi, co' quali può accompagnarsi questo periodo armonico (vedi figura 173) profitteremo della sua natural divisione in due tetracordi eguali, di maniera chè l' accompagnamento che si dà al primo possa applicarsi al secondo e ciò ne' primi sedici numeri. Di più considereremo la prima nota, cioè la *modale*. 1.° come *summedia* progredendo colla stessa considerazione sulle altre note sino alla fine del primo tetracordo; e così si farà nel secondo. 2.° come *media*. 3.° come *suddominante*. 4.° come *dominante* 5.° come *sussensibile*. 6.° come *sensibile*; e ciò nè primi sei numeri.

Dopo ciò esporremo altri accompagnamenti, mettendo insieme mescolatamente i varj aspetti in cui si può considerare ogni nota. Finalmente applicheremo ad essa scala tutti gli accordi dissonanti di cui è suscettiva; e ciò ne' rimanenti numeri della medesima figura. Esposti questi canoni *simmetrici*, per così dire, lo scolare può da se trovare altri canoni, combinando gli accordi in essi adoperati.

Vedi dunque la figura 173. ove nel numero primo la *modale* nel ~~primo~~ Secondo tempo vien

considerata come *summedia* del *modo* di *si b*, che va alla sua *media re*, e progredisce così sino alla fine del primo tetracordo, ripigliando lo stesso andamento nel secondo.

Nel numero seguente la *modale* nel secondo tempo si considera come *media* del *modo* minore di *la*, che monta alla sua *suddominante re*; e così sino alla fine del primo tetracordo; e si replica la stessa considerazione nel secondo.

Nel numero 3.° la *modale* nel secondo tempo vien considerata come *suddominante* del *modo* di *sol*, che sale alla sua *dominante*; e così per tutto il primo tetracordo, replicandosi lo stesso nel secondo.

Nel numero 4.° si considera la *modale* nel secondo tempo come *dominante* del *modo* di *fa* colla 7.ª minore, che va al suo secondo centro, che è la *sussensibile re*; e così del resto.

Nel numero 5.° si considera la *modale* anche come *dominante* del *modo* di *fa*, che va alla *sussensibile re* col suo accordo di 3.ª e 6ª, indi alla *sensibile mi* col suo accordo di 3.ª 5.ª e 6.ª che va a riposare sulla *modale fa*; e lo stesso si replica nel secondo tetracordo.

Nel numero 6.° si considera la *modale* nel secondo tempo come *sussensibile* del *modo* di *mi*, che va alla *sensibile re*. Ma quì bisogna osservare, che per mantenere la costi-

tuzione del *modo*, non si altera il *re* con un diesis, ma si procede scolasticamente come se lo fosse; e così per tutto il primo tetracordo; e lo stesso si fa nel secondo.

Nel numero 7.° si considera la *modale* nel secondo tempo come *sensibile*, che va alla *modale re*, benchè non ci sia semituono fra l'una e l'altra; e si procede scolasticamente innanzi sino al *fa* secondo termine del primo tetracordo, replicando lo stesso nell'altro.

Dopo di avere esauriti tutti gli aspetti in cui può considerarsi *la modale*, ne' numeri seguenti sino al numero 13.° inclusivo, si considerano le note del primo tetracordo mescolatamente come si vuole, e si replica lo stesso andamento nel secondo.

Dal numero 14.° sino al 20.° inclusivo si adoperano tutti gli accordi dissonanti, di cui la scala è suscettiva, e quelli ancora di doppia dissonanza.

Finalmente nel numero 21.° si discorre per accordi indeterminati di 3.ª e 6.ª comuni a varie note del *modo*, tranne quello della *summedia* che è accordo *centripeto*, e che va al suo centro *mi summedia*, e quello della *sensibile* che dee determinare il *modo* e finire il periodo.

CAPO III.

Scala ascendente del modo minore.

In questa scala (figura 174) che non è simmetrica come quella del *modo* maggiore, non si può far riposo sul primo tetracordo : e come può essere accompagnata cogli accordi dissonanti della stessa maniera che la scala del *modo* maggiore, così lasceremo allo studente il trovare tutti questi accompagnamenti per suo esercizio. Daremo solamente cinque maniere tutte proprie del *modo* minore, colle quali ognuno può da se combinarne ed imaginarne delle altre.

Nel numero 1.° si considera il *si summedia* come *sensibile*, ed il *do media* come *modale*. Indi il *re suddominante* come *modale*, il *mi dominante* come *summedia*, ed il *fa sussensibile* come *media* del *modo* di *re*. E finalmente il *sol*♯ come *sensibile* ha il suo accordo, che spinge sulla *modale la*.

Nel numero secondo si adoperano delle dissonanze di 4.ª in tutto il corso del periodo.

Nel numero 3.° si dà alla *summedia* l' accordo perfetto *misto* proprio del *modo* minore, ma nel secondo tempo si *sostituisce* all' accordo precedente l' accordo di 7.ª di *sensibile*, che cadendo su *do* come *modale*, pure soddisfa alla tendenza dell' intervallo *cen-*

tripeto di 4.ª maggiore *la re*♯, poichè nella terza battuta il *la* cade sul *sol*, e la nota *fa* cade sul *mi*, sul quale dovrebbe cadere il *re*♯, che sfugge questo cento, cangiandosi in *re*. L' andamento del resto del periodo è facile a conoscersi, perchè se ne debba fare ulteriore dichiarazione.

L' analisi del numero 4.° e 5.° è agevole a farsi, per cui si trascura.

CAPO IV.

Della Scala discendente del modo maggiore.

Oltre ai *canoni armonici* di questa scala esposti nelle figure 45. e 77. sono da osservarsi nella figura 175.

Il numero 1.° ove tutto l' accompagnamento è di accordi *centrali*, di maniera che si cammina quasi senza essere in un *modo* determinato, ma nella penultima battuta l'accordo *centripeto* della *summedia re* fissa il *modo*, e termina il periodo.

Nel numero 2.° la *sensibile* è considerata come *summedia*, che va alla *modale*: e così successivamente sono trattate tutte le altre note, tranne la *suddominante*, la quale calando di mezzo tuono, si considera come *sussensibile* del *modo* minore di *la*, e si accompagna con 3.ª e 6.ª superflua, cadendo su *mi dominante* con accordo perfetto maggiore.

Nel numero 3.° la *sussensibile* e la *dominante* sono considerate come *modale* e *sensibile*: e così le altre note successivamente, tranne la *summedia*, che dopo l'accordo perfetto (secondo l'andamento stabilito) riceve il suo accordo *centripeto*, per cadere ultimamente sulla *modale*.

Nel numero 4.° si adopera la dissonanza di 7.ª *preparata* dalla 6.ª

Nel numero 8.° si adopera la dissonanza di 4.ª *preparata* dalla 3.ª, che poi *risolve* sfuggendo l'accordo *centrale*, e *sostituendo* un accordo *centripeto*.

Nel numero 5.° si adopera un *pedale* nell'accordo sino al termine del primo tetracordo, ed un *pedale* corrispondente nel secondo, tranne la *summedia*, la quale nel secondo tempo ha il suo accordo *centripeto*, per finire il periodo sulla *modale*.

Nel numero 6.° la *modale* nel secondo tempo è considerata come una *suddominante*, che scende alla *media*; e per conseguenza, secondo il *canone armonico*, ha l'accordo di 2.ª 4.ª ♯ e 6.ª: e così successivamente son trattate le altre note.

Nel numero 7.° si espone la scala discendente come la insegnano i trattatisti d'armonia colla modulazione sulla *dominante*; metodo che noi abbiamo escluso, per le ragioni addotte nell'ultimo capo del libro precedente.

Nel numero 9.° la *modale* nel secondo tempo è considerata come *sussensibile* del *modo* minore di *mi* col suo accordo di 3.ª e 6.ª ; e quindi cade sulla *dominante si* coll'accordo di 7.ª di *dominante*, che risolve al secondo derivato del suo centro *mi* coll' accordo di 4.ª e 6.ª : e così le altre note della scala, tranne sempre la *summedia*, la quale per cadere sulla *modale* ha bisogno del suo accordo *centripeto*.

Nel numero 10.° finalmente la *modale* è considerata nel secondo tempo come *sussensibile* del *modo* minore di *si*, che cade sulla *dominante si* con accordo perfetto maggiore: e nel secondo tempo, sfuggendo il centro *mi*, per mezzo dell' accordo di 3.ª minore, e 6.ª maggiore, la *sensibile si* diventa *summedia* del modo maggiore di *la*; e collo stesso artifizio si arriva sino alla *suddominante fa*, ove ricomincia lo stesso andamento, che vien portato egualmente sino alla *modale*. Questo bellissimo canone del Porpora è osservabile per la parte superiore degli accordi, che forma una scala semitonata di piacevolissimo effetto.

CAPO V.

Scala discendente del modo minore.

Nella figura 176. si espongono i principali accompagnamenti della scala discendente del *modo* minore.

Nel primo e secondo numero si considerano le note nel secondo tempo come *suddominanti* che scendono a *medie*; e nel numero primo si dà loro l'accordo di terzo derivato dell'accordo di 7.ª di *dominante*; e nel numero secondo l'accordo di secondo derivato dell'accordo di 7.ª diminuita; e ciò per tutto il corso della scala sino alla fine.

Nel numero terzo si dà ad ogni nota l'accordo perfetto: ma per evitare le quinte successive si lega la 3.ª e 5.ª che resta 4.ª e 6.ª nel primo tempo della nota succedente, e poi cade nel secondo tempo sull'accordo di 3.ª e 5.ª; e ciò tanto nel primo, che nel secondo tetracordo.

Nel numero quarto la *sènsibile sol* si considera come *suddominante*, che va alla *media* che è la *sussensibile fa*: indi si considera la *dominante mi* come *summedia*, che va alla *modale re*: finalmente la *media do* è considerata come *sensibile* della nota antecedente, con accordo di 3.ª e 6.ª, il quale accordo le conviene anche come *media* del *modo* di *la*, e facendo una dissonanza di

7.ª sulla *summedia*, questa va a cadere col suo accordo *centripeto* sulla *modale*.

Nel numero quinto, la *modale* nel secondo tempo vien considerata come *media* del *modo* di *fa*, ed ha 3.ª e 6.ª; la quale 6.ª *prepara* una 7.ª sulla *summedia sol*, che *risolvendo* a 6.ª maggiore, cade poi sopra di *fa* considerata come *modale*. La medesima cosa ha luogo nelle note susseguenti.

Nel numero 6.° si considerano la *modale* ~~*do*~~ *la*, la *sensibile* ~~*fa*~~ *sol*, la *suddominante re* e la *summedia si* prima come *modali*, e poi come *summedie* che scendono ad altrettante *modali*.

Finalmente nel numero 7.° si fa uso di accordi agevoli a riconoscersi.

CAPO VI.

Della Scala semitonata ascendente.

Si è già osservato, che questa scala non appartiene a nessun *modo*, e che forma *periodo* non per altra ragione che per essere rinchiusa tra due note simili *do* grave, e *do* acuto. Fig. 172

Il numero 1.° considera la prima nota come *dominante* che sfugge il suo centro, e *sostituisce* un accordo *di sensibile* sulla seconda nota; il quale accordo cade sulla terza nota come sopra una *modale*, che nel secondo suo tempo ricomincia lo stesso artifizio sino alla fine del periodo.

Il numero secondo è il medesimo del primo: senonchè il primo cade sulle *modali* con terza maggiore, laddove il secondo cade sulle medesime *modali* con terza minore, che poi facendola maggiore nel secondo tempo, ed aggiungendovi la 7.ª minore, le cangia in altrettante *dominanti*, e continua così sino alla fine.

Nel numero terzo la seconda nota si considera come *sensibile* di un *modo* minore coll' accordo di 7.ª diminuita, che cade sopra di una *modale* con terza minore; e poi nel secondo suo tempo diventa terza maggiore, e ripete la stessa operazione sino alla fine.

Finalmente nella figura 178. si espone una scala semitonata per bemolli. La *modale* nel primo tempo cangia la sua terza da maggiore in minore, indi battendo l' accordo di *sensibile*, facendo salire la quinta *sol* a sesta minore *lab* con quinta minore *solb*, va ad una *modale* sulla nota susseguente: e così trattando tutte le note si arriva sino all' ottava.

CAPO VII.

Scala discendente semitonata.

Fig. 178

Nel primo numero, tranne le due *modali*, e la nota *fa*, alle quali tutte si dà l' accordo perfetto; tutte le altre sono accompagnate da accordi di 3.ª e 6.ª che non determinano *modo* alcuno: ben inteso che il *solb* avendo 6.ª superflua, determina il *fa* ad ad esser *dominante*; ed il *reb* avendo il medesimo accordo, fa lo stesso effetto.

Nel numero secondo la prima nota nel secondo tempo si considera *suddominante* che scende alla *media*; e così di mano in mano le note successive, tranne la penultima *reb*, che avendo 3.ª e 6.ª superflua determina la *modale* ad esser *dominante* coll' accordo perfetto maggiore, il quale accordo è comune anche alla *modale*.

Nel terzo numero si procede colla medesima considerazione, ma alle note che si suppongono *suddominanti*, in luogo del terzo derivato di un accordo di 7.ª di *dominante*, si dà il secondo derivato di un accordo di 7.ª diminuita.

Altri accompagnamenti con accordi dissonanti si lasciano all' imaginazione ed alla sagacità dello studente.

CAPO VIII.

Del moto di terza all' insù.

Nel numero 1.° della figura 180, si vede il primo *canone armonico* della scala ascendente esposto nella figura 65, applicato a questo movimento del basso, colla differenza, che siccome nella figura 65 si è proceduto per *moto contrario*, per evitare e le due ottave, e le due quinte successive; in questa presente figura 180. gli accordi camminano per *moto retto*, poichè il basso va in *moto contrario*.

Nel numero 2.° la serie è composta tutta di accordi di primo derivato, cioè di accordi di 3.ª e 6.ª, dimanierachè il *modo* è incerto dopo la seconda battuta sino alla *modale* acuta: poichè cagiandosi nella detta seconda battuta una nota organica del *modo*, si esce fuori

di esso, e non vi si rientra, che nell'ultima battuta coll'accordo della *modale*.

Nel numero 3.° la seconda nota *mi* si considera come *summedia* che cade sulla *modale* con accordo dissonante di 4.ª e 5.ª; e collo stesso artifizio si va sino alla fine.

Nel numero 4.° si fa lo stesso: ma la nota *mi* considerata come *summedia* del *modo* minore di *re*, invece del suo accordo di secondo derivato dell'accordo di 7.ª di *dominante*, riceve quello di primo derivato dell'accordo di 7.ª diminuita *do*♯ *mi sol sib*; e per evitare le due quinte, resta colla 4.ª e 6.ª prima di cadere sull'accordo di 3.ª e 5.ª

Nel numero 5.° si fa lo stesso nella prima battuta, e si cade subito sull'accordo perfetto minore: ma per evitare le due quinte, si anticipa il *la* 6.ª, il quale resta e forma la 5.ª della seconda battuta. Indi si considera il *mi* della terza battuta come *summedia* dello stesso *modo* minore di *re*, la quale cade sulla *media* nella battuta seguente nel primo tempo, e poi nel secondo si considera il *la* come *suddominante* del *modo* minore di *mi*, e gli si dà 4.ª maggiore 6.ª 8.ª e 3.ª minore, come secondo derivato dell'accordo di 7.ª diminuita *re*♯ *fa*♯ *la do*: quindi cade sopra la nota *sol* considerata come *media*: nella battuta seguente si continua nel medesimo *modo* col medesimo accordo di 7.ª diminuita: e finalmente nella pe-

nultima battuta si dà al *si* l'accordo suo proprio per cadere sulla *modale*.

Nel numero 6.° si considera la *media mi* (nella prima battuta) , prima come nota indipendente , e le si dà l' accordo di 3.ª e 5.ª ; indi si considera come *summedia* del *modo* minore di *re* , che cade sul *re* come *modale* con 3.ª e 5.ª : e così procedendo si va sino alla fine.

Nel numero 7.° dopo l'accordo perfetto maggiore dato alla *modale*, nel secondo tempo le si dà 3.ª e 6.ª , la quale 3.ª *prepara* sulla nota *mi* del basso una dissonanza di 4ª. e 5.ª , che invece di cadere sull' accordo *mi-sol-si* suo centro , lo sfugge , e fa considerare la medesima nota *mi* come *summedia* del *modo* minore di *re* , *sostituendo* l'accordo di 3.ª minore e 6.ª maggiore. Collo stesso artifizio si procede sino alla *sensibile* , a cui si dà sempre e necessariamente un accordo *centripeto* , che tende alle *modale* come suo o primo , o secondo centro.

Nella figura 8.ª alla *modale* si dà prima l' accordo di 3.ª e 5.ª indi considerandosi come *media* del *modo* minore di *la* , e *mi* come *dominante* con 3.ª ; e 5.ª nel quarto tempo si *sostituisce* un accordo di 4.ª maggiore e 6.ª , considerando la nota *mi* del basso come *suddominante* del *modo* minore di *si* , che scende alla *media re* coll' accordo suo di 3.ª e 6.ª maggiore ; poi le si dà 6.ª minore , per-

chè serva di anello tra il *modo* di *si* che si lascia, e quello di *fa* in cui si entra. Dopo ciò si ripete la medesima cosa sino alla fine.

Nel numero 9.° La *modale do* e la *media mi* hanno i loro accordi secondo il *canone armonico* stabilito. Il *re* poi della seconda battuta si considera come *suddominante* del *modo* minore di *la*, coll' accordo di secondo derivato dell' accordo di 7.ª diminuita *sol*♯, *si*, *re* *fa*; e la nota *fa* susseguente nel primo suo tempo passa come terzo derivato del medesimo accordo; ma nel secondo suo tempo *sostituendo* il *sol* al *sol*♯ viene la detta nota *fa* a trasformarsi in *suddominante* del *modo* di *do*, che scende alla *media:* Il *mi* come *media* ha l'accordo di 3.ª e 6.ª; ed il *sol* vien considerato come *summedia* del *modo* di *fa*, che va a cadere sulla *modale*. Lo stesso si ripete nel secondo tetracordo.

CAPO IX.

Del movimento di terza all' ingiù.

Nel primo e nel secondo numero della figura 181. si considerano le seconde note di ogni battuta, come tante *sensibili* che montano ad altrettante *modali*: ma nel primo numero col semplice accordo di 3.ª e 6.ª; e nel secondo numero coll' accordo di 3.ª 5.ª e 6.ª

Nel terzo numero si fa la medesima cosa, ma sempre considerando le *modali modo* maggiore; laddove ne' numeri antecedenti le terze di tutte le *modali* non escono dalle note organiche del *modo* principale.

Nel numero 4.° le seconde note di ogni battuta sono considerate nel loro primo tempo come indipendenti, coll' accordo di 3.ª e 5.ª; e nel secondo tempo come *summedie* che vanno alle rispettive *medie*.

Nel nomero 5.° nella prima nota della seconda battuta si fa uso della dissonanza di 4.ª *preparata* dalla 5.ª e *risoluta* alla 3.ª e così per tutto il corso della serie.

Nel numero 6.° nella prima nota della seconda battuta si fa uso della dissonanza di 7.ª *preparata* dall' 8.ª e *risoluta* a 6.ª; e così sino alla fine.

Nel numero 7.° il *la* della prima battuta vien considerato come una *sensibile* che

va ad una *modale* con una dissonanza di 9ª. *preparata* dalla 3.ª e *risoluta* all' 8.ª La stessa considerazione ha luogo in tutto il corso della serie.

Nel numero 8.° la seconda nota della prima battuta vien considerata come *suddominante*, che va ad una *dominante* con un accordo dissonante di 9.ª e così in tutto il resto del periodo.

Nel numero 9.° si dà un accordo perfetto superfluo sul secondo tempo della *modale*, che risolve sulla *sussensibile* con accordo perfetto minore, come nota indipendente; e così sino alla fine del periodo.

CAPO X.

Del movimento di 4. all' insù.

Nel primo numero della figura 182. si considera ogni nota come indipendente, e si dà a ciascuna il suo accordo perfetto corrispondente, senza uscire dalle note organiche del *modo*.

Nel numero 2.° si considera la *modale* nel suo secondo tempo come *dominante* di *fa* coll' accordo di 7.ª di *dominante*, che va al suo primo centro coll' accordo dissonante di 4.ª *preparata* dalla 7.ª minore, che poi *risolve* alla terza suo centro; e così di mano in mano sino alla *modale* acuta.

Nel numero 3.° nella prima battuta si fa la medesima considerazione sulla *modale*, ma nella battuta seguente in vece della dissonanza di 4.ª e 5.ª si batte la dissonanza di 9.ª *preparata* dalla 5.ª e *risoluta* all' 8.° suo centro naturale ; e così del resto.

Nel numero 4.° si fa uso degli accordi perfetti superflui colla 7.ª minore aggiunta, che tutti cadono sul loro centro naturale.

Nel numero 5.° si fa uso della dissonanza di 7.ª *preparata* dalla 3.ª e *risoluta* a 6.ª suo centro naturale.

Nel numero 6.° si fa uso della doppia dissonanza di 4.ª e 9.ª *preparate* dalla 7.ª minore e dalla 5.ª e *risolute* alla terza ed all' ottava loro centri naturali.

Nel numero 7.° si fa uso di accordi perfetti prima maggiori, e poi superflui, con delle note di *composizione intermedie*.

Nel numero 8.° sulla *modale* ne' suoi quattro tempi si dà prima l' accordo perfetto maggiore, poi l' accordo di 4.ª e 6.ª, quindi l' accordo dissonante di 4.ª e 5.ª, e finalmente di nuovo l' accordo perfetto ; e così si va alla *suddominante* con accordo perfetto maggiore, che nel terzo tempo diventa superfluo ; indi si va alla *summedia re*, ove si ripete il medesimo artifizio, il quale continua sino alla fine.

Nel numero 9.° si fa la medesima cosa ma cadendo sempre in un *modo* minore, che

poi si fa maggiore accrescendo la terza dell'accordo; e ciò per ricominciare il medesimo andamento. Questi due ultimi *canoni* sono del maestro Porpora.

CAPO XI.

Del movimento di quinta all' insù.

Nel numero 1.° della figura 183. tutta la serie è accompagnata con accordi perfetti analoghi alla costituzione organica del *modo*.

Nel numero 2.° ogni nota, tranne le due *modali* grave ed acuta, è accompagnata dall'accordo dissonante di 4.ª *preparata* dall'8.ª e *risoluta* a 3.ª suo centro naturale.

Nel numero 3.° nel quarto tempo della *modale* si batte l'accordo di 3.ª minore e 6.ª minore, per preparare la 9.ª sulla nota susseguente; e così in mano in mano sino alla *modale* acuta.

Nel numero 4.° e 5.° ogni nota è considerata nel primo tempo come *modale*, e nel secondo come *suddominante*, la quale in vece di scendere di seconda alla *media*, sbalza sulla *modale* con questa differenza, che nel n.° 4.° si fa uso del terzo derivato dell'accordo di 7.ª di *dominante*, e nel n.° 5.° si fa uso del secondo derivato dell'accordo di 7.ª di *sensibile*, o di 7.ª diminuita secondochè

lo comportano le rispettive *modali* o di *modo* maggiore, o di *modo* minore.

CAPO XII.

Del movimento di quinta all' ingiù.

Nel numero 1.° della figura 184. tutte le note son vestite dell' accordo perfetto o maggiore, o minore, o sensibile, secondochè lo richiede la costituzione organica del *modo*.

Nel numero 2.° si fa uso dell' accordo di 7.ª dissonante *preparata* dalla 3.ª e risoluta a 3.ª

Nel numero 3.° si fa uso dell' accordo dissonante di 9.ª *preparata* dalla 5.ª e *risoluta* a 8.ª

CAPO XIII.

Della scala discendente legata.

La scala discendente legata non è che una serie di dissonanze del basso. Vedi la figura 185., ove

Nel numero 1.° si fa uso dell' accordo di 2.ª 4.ª e 6.ª or maggiori, or minori, secondo le note organiche del *modo*, senza uscirne affatto.

Nel numero 2.° si fa uso di quarte maggiori, che convertono le note che ne son vestite in tante *suddominanti*, che scendono alle *medie* con una continuata modulazione. Si eccettua però la penultima battuta, ove al *do* legato dalla battuta antecedente si dà 4.ª minore, perchè torna al *modo* di *do* la di cui quarta è minore.

Riguardo agli accompagnamenti che si possono dare alla scala sì ascendente che discendente del *modo* minore ordinato come nella figura 168, bastano quelli accennati nella detta figura e nella precedente, per isvegliare l' imaginazione dello studente, acciò ne possa cercare degli altri.

Ecco esposte le varie maniere di accompagnamenti sopra i *periodi scolastici* più usitati. Con questi si possono trovare gli accordi sopra ogni basso che si può imaginare; ma

ciò è proprio di un trattato di composizione. Passiamo ora alle circolazioni armoniche.

CAPO XIV.

Delle circolazioni armoniche.

Intendiamo sotto il nome di *circolazione armonica* il giro di tutti i *modi* o maggiori, o minori, fatto con una determinata frase composta di accordi di modulazione, e replicata ad ogni cangiamento di *modo*. Vedine un esempio nella figura 186. La frase che ivi si osserva, è l' accordo perfetto maggiore dato alla *modale*, il quale accordo *centrale* vien cangiato in accordo *centripeto* nel secondo tempo della prima battuta per mezzo del basso, il quale calando di seconda maggiore, cioè da *do* a *sib*, fa sì che l' accordo perfetto *mi sol do* si cangi in terzo derivato dell' accordo di 7.ª di *dominante* del *modo* di *fa*, che cade sulla *media la*, donde sbalza alla *modale fa*. La medesima frase si ricomincia sull' accordo di *fa*, la quale mena al *modo* di *sib*; da questo poi si va a *mib*; e così finchè non si torni al primo, cioè a quello di *do*, passando per tutti i rimanenti.

Con questa frase si sono scorsi tutti i *modi* maggiori. Ma siccome l' accordo di *dominante* è comune ad un *modo* maggiore e ad un *modo* minore; così in vece di cadere

sulla *media la*, si sarebbe potuto cadere sulla *media lab*, e scorrere colla medesima frase tutti i *modi* minori.

Ma possono trovarsi delle frasi che sieno composte di accordi tutti proprj de' *modi* minori per farne il giro. Vedine un esempio nella figura 187.

Infinite sono le frasi, colle quali si può far questo viaggio di tutti i *modi*, sia con accordi di *modulazione* o *mediata* o *immediata*, sia con *dissonanze*, sia con *tropi* armonici. Noi lasceremo ciò all' immaginazione dello studente, per non accrescer troppo la mole dalle tavole bastantemente numerose.

Dirà forse taluno, a che servono coteste *circolazioni*? Rispondiamo a null' altro, che ad esercitare la mano e l' intelligenza dell' allievo al maneggio degli accordi di tutti i *modi*, ed in tutte le maniere possibili. Chi tollererebbe una composizione in cui si circolasse per tutti i *modi*? Questa sarebbe il mostro descritto da Orazio nel principio dell' arte poetica. Le belle arti se non hanno unità nelle loro produzioni, gli rassomigliano. Or l' unità propria della musica è il *modo*. Questo non dee giammai essere smarrito dall' orecchio; intorno ad esso debbono aggirarsi tutte le modulazioni, che come tanti episodj debbono aver legame col *modo* principale; e se per imitar qualche straordinaria situazione si richiede una sorpresa armonica, con una

lontana modulazione, corta debbe esser la sua durata, e rientrar subito o nel *modo* principale, o in uno de' suoi relativi.

I periodi scolastici però sono adoperati con effetto ne' cori ecclesiastici, soprattutto nelle composizioni fugate, e nelle fughe medesime. Ma parco debbe esserne l'uso; poichè lo spesso adoperarle è segno di poca imaginazione.

Conchiusione.

Prima di dar fine a questo trattato, è buono metter sotto gli occhi del lettore tutto il sistema, perchè ne scorga il nesso e l'insieme, e così lo scolpisca bene nella memoria, e sappia richiamarlo, se mai si è smarrito.

Pochi fatti inconcussi irrefragabili, e chiare e ben determinate definizioni sono il fondamento della scienza armonica.

Primo fatto.

Alcune sensazioni dell' udito si possono identicamente copiare dalla voce; alcune no. Le prime diconsi *suoni*, le altre *romore*.

Da questo fatto si è dedotto e determinato l' oggetto materiale della musica.

Secondo fatto.

Una voce lasciata a se stessa forma agevolmente la serie ascendente e discendente espressa nella figura 1.ª

Da questo fatto si deducono gli elementi della musica: 1.° i limiti naturali dell' armonia: 2.° i gradi determinati della *scala* sì ascendente, che discendente, cioè cinque *tuoni*, e due *semituoni* determinati dalla natura: 3.° la simmetrica disposizione di questi gradi: 4.° due *tetracordi*: 5.° quattro *punti cardinali*: 6.° l' *abbiccì* armonico composto di dodici *semituoni* o sei *tuoni*, minima divisione della *scala*: 7.° la formazione del *modo*: 8.° gl' *intervalli*, i loro *generi*, *specie*, *estensione*, *composizione* e *direzione*: 9.° la maniera di misurargli.

Terzo fatto.

Alcuni *intervalli* son ben sonanti all' orecchio, alcuni no.

Da ciò si sono divisi gl' *intervalli* in *consonanti*, e *dissonanti*, e si è dato il loro numero.

Finalmente si sono date le nozioni e le definizioni di tutti i vocaboli adoperati nella musica. Tutte queste cose hanno fatto il soggetto del primo libro.

Quarto fatto.

Se si percuote un corpo sonoro grave, si sente risuonare, oltre il suono grave, la sua ottava, la sua terza e la sua quinta: e viceversa, se due voci, o due istrumenti profferiscono o una terza, o una quarta, o una quinta nell' ottava acuta, si sente ronzare nell' aria con molta forza il suono grave corrispondente a quella terza, o quarta, o quinta, per completare l' accordo perfetto, che può nascere dalla combinazione di quegl' intervalli.

Da questo fatto s' inferisce 1.° l' origine dell' armonia *simultanea*; 2.° l' accordo perfetto; 3.° le *posizioni*; 4.° i *derivati* degli accordi; 6.° le varie specie di accordi perfetti immaginati dall' arte, ad imitazione di quello datoci dal corpo sonoro.

Quinto fatto.

L' accordo perfetto riposa l' orecchio, e basta a se stesso. Se poi si aggiunge un quarto intervallo ai tre di cui è composto; questo quarto intervallo è cagione di moto del detto accordo, e fa desiderare un accordo successivo.

Da questo fatto si deduce 1.° l' origine dell' armonia *successiva*. 2.° Si cercano e si scoprono le tendenze de' suoni, degl' inter-

valli, e degli accordi. 3.° Si determinano necessariamente gl' intervalli, che si possono aggiungere all' accordo perfetto; ciò sono gl' intervalli di 7.ª *b*, di 6.ª, di 4.ª, di 7.ª dissonante, di 9.ª, di 2.ª Quindi in quarto luogo si aggiunge la 7.ª *b* a tutte le specie di accordi perfetti; se ne esaminano le tendenze, e i determinati centri. 5.° Si aggiunge agli accordi perfetti la 6.ª, e se ne esamina la natura. 6.° Si aggiungono i rimanenti intervalli di 4.ª 7.ª dissonante, 9.ª e 2ª agli accordi perfetti, e da ciò si determina la teoria delle dissonanze.

Finalmente si espone il *canone armonico* come lo richiede la costituzione del *modo*; e si parla del *modo* minore, della sua natura, e del *canone armonico* che gli appartiene.

Tutto ciò è stato la materie del secondo libro, sotto il titolo di *sintassi regolare dell' armonia.*

Sesto Fatto.

Se si altera una nota di quelle costitutive ed organiche del *modo*, si esce da esso *modo*.

Posto ciò si dividono gl' intervalli in *centrali*, e *centripeti*; di semplice *successione*, e di *modulazione*; di modulazione *immediata*, e di modulazione *mediata*.

Settimo fatto.

Se dopo essersi uscito da un *modo* s' immettono nell' armonia accordi o *centrali* o di *semplice successione*, non ci è modulazione determinata; ma se s' immettono degli accordi di modulazione, sia *immediata*, sia *mediata*, si entra in un nuovo *modo*, e succede la modulazione.

Da ciò si deducono varie maniere inventate; dall' arte per dar varietà alle composizioni; 1.° colle modulazioni di cui si espone la teoria; 2.° co' tropi musicali o di *sostituzione* di accordi *centripeti* gli uni agli altri; o colla *trasformazione* di un accordo in un altro, variandone gli *accidenti*.

Così si espongono tutti i ritrovati dell'arte per isfuggire le tendenze, ed i centri naturali degli accordi; e costituire la *sintassi figurata* dell' armonia. Questa ha formato la materie del terzo libro.

Nel quarto libro finalmente si sono determinati tutti i periodi simmetrici de' bassi; e da questi si sono scelti i regolari e cantabili, e si sono applicati loro tutti gli accordi esposti in questo trattato, per mostrarne e l'uso e la fecondità, sotto il titolo di *Applicazioni generali*.

Se qualche cosa è sfuggita alla nostra memoria, ed alle nostre ricerche, preghiamo i lettori a volercene far parte, sì per nostra istruzione, che per aggiungerla quando che sia a questo trattato; e crederemo di aver fatto un utile lavoro, se gl' intendenti si degneranno di accomunar con noi le loro osservazioni.

Questo metodo forse è un po lungo; ma sicuramente avrà il vantaggio di scolpire indelebilmente i principj dell' armonia nelle menti degli allievi; poichè si procede analiticamente, o con necessarie induzioni. *Tantum series juncturaque pollet.*

FINE.

LA GIUNTA

DI

PUBBLICA ISTRUZIONE

Vista la dimanda del signor Gaspare Selvaggi, con la quale chiede di dare alle stampe un suo manoscritto intitolato: *Trattato di Armonia ordinato con nuovo metodo, e corredato di tavole a dichiarazione delle cose in esso esposte.*

Veduto il favorevole rapporto del R. Revisore signor Biagio Roberti, permette, che l'indicato manoscritto si stampi, ma ordina, che non si pubblichi, se prima lo stesso R. Revisore non avrà attestato di aver riconosciuta nel confronto uniforme la impressione all'originale approvato.

Napoli 20 *Novembre* 1822.

Il Consultore di Stato, e Presidente

ROSINI

Il Consultore di Stato, Segretario Generale e membro della Giunta

LORETO APRUZZESE.

B. P. L. Bindery
JUN 10 1911